

أخونيس



السُّعْرَةُ الْعَرَبِيَّة



Bibliotheca Alexandrina



0112784

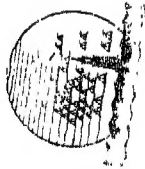
دار الآداب



أدونيس

الشعرية العربية

محاضرات ألقى في الكوليج دو فرانس ، باريس ، أيار ١٩٨٤)



General Organization of the Alexandria Library (GOAL)
المنظمة العامة لأكاديمية الإسكندرية

دار الأداب - بيروت

حقوق الطبع محفوظة

١٩٨٥ الطبعّة الأولى

١٩٨٩ الطبعّة الثانية

مقدمة

وحدة الإبداع الشعري

بقلم إيف بوتفوا

الدروس الأربعة التي يتألف منها هذا الكتاب أُلقيت في أيار ١٩٨٤ ،
في الكوليج دو فرانس ، بدعوة من جمعية أساتذتها .

إن قبول شاعر من كبار شعراء اللغة العربية المعاصرة ، أن يعرض
بلغتنا الملامح الأكثر أهمية في الشعرية التي يرثها ، إنما هوشرفٌ لثقافتنا وهوما
يجب أولاً أن نشير إليه . يمتلك أدونيس الفرنسية بشكلٍ كامل ، إضافة إلى أنه
اليوم ، مثالٌ عن مثقفي العالم العربي والإسلامي ، الذين يجدون معنى وقيمةً
في أن يفصحوا عن أنفسهم عند الحاجة بلغة شاطيءٍ آخر . وهو إذ يتجه في
نتاجه الخاص نحو المستقبل ، يشجعنا لنفكر بأن التبادل القديم يمكن شيئاً
فشيئاً أن يتجاوز التنافر والخلاف . لقد تمت إسهامات متبادلة كثيرة بين
أطراف المتوسط المتعددة وتجارب مشتركة كثيرة تولدت عنها ، من الفلسفة إلى
الهندسة ، إلى الشعر ، أعمال كثيرة ، وقيم كثيرة لا تزال تحتفظ بفرادها .
تحدّث أدونيس في الصرح الذي علّم فيه ، منذ فترة غير بعيدة ، لويس
ماسينيون وجاك بيرك ؛ وترجم الشعر العربي وحلّل هنا في المكان نفسه .

يعرف إذن، هذا الشاعر، كما أعتقد، إلى أي مدى كان بعض الفرنسيين مهتمين بحضارة تفهم بشكل أفضل بما في اللغات الغربية، مَوْضِع اللّازمنيّ، اللّاحدود - المطلق - في الحياة .

لن أحاول في هذه الأسطر، التي لا تريد أن تكون إلا ترحيباً وشكراً، أن أفسر الصفحات التي تليها . في هذه المقدمة الجديدة عن الشعرية سيجد القارئ عرضاً شديداً للوضوح لفكر ووقائع لم نكن نعرف عنها إلا أشياء قليلة، وقد تعلّمت منها الكثير بحيث أنني لا أدعي إضافة أي شيء .

سأكتفي بالإشارة إلى أن ما نتعلّمه أيضاً، بقراءة أدونيس، هو أننا نحسن فهم تراثنا الشعريّ الخاص، من العصر الوسيط حتى السرد بالية التي مهدت له كما يبدو نصوص قديمة العهد في أرض الإسلام . وسأسجل أن تأملات أدونيس تبرهن، مرّة أخرى، على وحدة الإبداع الشعري عبر العصور، على الأقل في هذا الحقل الثقافي الواسع الذي شهد سابقاً الحوار بين الفلسفة اليونانية والحق الروماني وأديان الكتاب . يقول أدونيس ان الشاعر قبل الإسلام كان يقول ما يعرفه الذين يصغون إليه : « كان يقول عاداتهم وتقاليدهم، مآثرهم وحروبهم، انتصاراتهم وهزائمهم » . إلا أن قبول كلامه كان يزداد بقدر ما تكون طريقته في القول « جديدة وشخصية » . أعندنا في مجتمعاتنا سواء في الشرق أو الغرب، عصر قديم كانت فيه وظيفة الشعر مجرد القول الجليد، وعصر آخر بعده، حديث، عارض فيه الشاعر بكلامه، بكلامه المختلف، التجربة المشتركة؟ كلاً، لم يتوقف الكوني والخصوصي عن التفاعل أبداً، في الشعر الذي يحدده هذا التفاعل نفسه . الشاعر هو من

يؤكد أنّ الحالات الكونية للوجود كما يفهمها المجتمع ليست هذا الواقع ، هذا السبب التمجيدّيّ إلّا بقدرٍ ما تحتضنُ رغبة الفرد وحساسيته ، وقد تسامتُ بهما ، لكن دون أن نخونهما .

الفرق الحقيقيّ الوحيد ، بين لحظات الأصل الكبرى وعصرنا الأخير ، هو أنّ هذا الاتفاق سابقا ، هذا الوعيّ هويّة الجزء والكل ، أمكن أن ينتشر بسرعة ، كمثل النار ، من طرفٍ إلى طرفٍ في قصة حربية أو حكاية حب ، بفضل الكلمات التي كان يربط فيما بينها تقاربٌ عميق ، في حين أنّ الوحدة لم تعد تبيّن اليوم إلّا بأشكال خاطفة ، في نهاية تيهٍ طويل لمن يكتب في الشكّ والوحدة - المكانين اللذين لا تمثّل فيهما الكلمات له ، من بعيد ، إلّا كمثل جبلٍ في الصحراء ، ملوّن بالأرض المحيطة به ومنفصلٍ عنها في آن ، بفعل انعكاسات ضوءٍ حادّ على مغيضات الحلم المألحة . لكن لهذه اللحظات المعنى نفسه لديوماتِ الأمس : يَبْقَى الشَّعْرُ هُوَ مَا يُوحِّدُ ، ما يريد أن يوحد .

ليكن عمل أدونيس الشعري هذا - هذا التقديم الذي بدأه لشعرية العالم العربي - ليكن عملاً وحيّة ، من جديد . فمحاضرات ١٩٨٤ ، مضافةً إلى شعره الذي كان يهجس به أصدقاؤه الفرنسيون منذ زمن طويل ، لكن الذي لم تكشفه الترجمات بشكل كاملٍ إلّا في فترة متأخرة ، عمقت حضور صوتٍ كبير بيننا ، ووطنته بشكل أفضل . وأتمنى أن تستجيب مواهبٌ ، في بلادنا ، لهذه الدعوة من أجل أن تترجم ، على سبيل المثال ، النصوص التي ذكرها أدونيس ، ومن أجل التأمل ، انطلاقاً منه ، في معناها . كلّ ثقافة

جزيرة، ونجهل في الأغلب، لأنهما كينا بالكَم المضطرب للوثائق المرثية، الأشكال الأكثر تقدماً في فكر المناطق الأخرى من العالم وشعرها. أما عن «زمننا الجديد» الذي يستغويه اكتشاف عمل اللغة، فهو يتنكر لخاصية الكلام، المرتبطة بالمشاركة، باللحظة المعيشية: نحس أنه في حالة نسيان لحق الشعر، مما سيكون فاجعاً بالتأكيد. ها هما سببان في غاية الإلحاح لكي نتمنى، كما أفعل هنا، أن تكون لهذا الكتاب ذي الحجم الصغير، لكن ذو الأهمية الكبيرة، قيمة البداية. لن نقدر أن نشكر أدونيس بشكل أفضل إلا بأن نوسّع في فرنسا دراسة آداب اللغة العربية والتأمل في الشعر كما هو: فهو ليس تسليّة، ولا مادة للعلم، بل تنفس المجتمع في أجياله المتابعه، أعني حظه، حظه الحقيقي الوحيد، في البقاء.

ايف بونفوا YVES BONNEFOY شاعر وناقد كبير وأستاذ كرسي الشعر في الكوليج دو فرانس. وهذه ترجمة عربية لمقدمته للطبعة الفرنسية من هذا الكتاب وعنوانه الكامل هو:
 (Introduction à la poetique arabe, traduit de l'arabe par Bassam Tahhan et Anne Wade Minkowski, Avant - Propos d'Yves Bonnefoy (Editions Sindbad, Paris 1985)
 Sindbadù Paris 1985).

محتوى الكتاب

الصفحة

٥	الشعرية والشفوية الجاهلية
٣٣	الشعرية والفضاء القرآني
٥٦	الشعرية والفكر
٧٩	الشعرية والحدائث

الشعرية والشفوية الجاهلية

- ١ -

أستخدم عبارة الشفوية لأشير ، من ناحية ، إلى أن الأصل الشعري العربي في الجاهلية ، نشأ شفويًا ضمن ثقافة صوتية - سماعية ؛ وإلى أنه ، من جهة ثانية ، لم يصل إلينا محفوظاً في كتاب جاهلي ، بل وصل « مدوناً » في الذاكرة ، عبر الرواية ؛ ولكي أفحص ، من ناحية ثالثة ، خصائص الشفوية الشعرية الجاهلية ومدى تأثيرها على الكتابة الشعرية العربية في العصور اللاحقة ، وبخاصة ، على جمالياتها .

- ٢ -

ولد الشعر الجاهلي نشيداً ، أعني أنه نشأ مسموعاً لا مقروءاً ، غناءً لا كتابة . كان الصوت في هذا الشعر بمثابة النسم الحي ، وكان موسيقى جسدية . كان الكلام وشيئاً آخر يتجاوز الكلام . فهو ينقل الكلام وما يعجز عن نقله الكلام ، وبخاصة المكتوب . وفي هذا ما يدل على عمق العلاقة وغناها وتعقدها بين الصوت والكلام ، وبين الشاعر وصوته . إنها علاقة بين فردية الذات التي يتعذر الكشف عن أعماقها ، وحضور الصوت الذي يتعذر تحديده . حين نسمع الكلام

نشيداً ، لا نسمع الحروف وحدها ، وإنما نسمع كذلك ،
الكيان الذي ينطق بها ، - نسمع ما يتجاوز الجسد إلى فضاء
الروح . وليس الدالُّ هنا ، في الكلمة بذاتها معزولةً ، بل
في الكلمة مقرونةً بالصوت ، في الكلمة - الموسيقى ، الكلمة -
النشيد . وهو هنا ، ليس مجرد إشارة إلى دلالة ما ، وإنما هو
طاقة متعددة الإشارات . إنه الذات وقد تحوّلت إلى كلام - غناء .
إنه الحياة - لغةً ، أو في شكل لغوي . ومن هنا التوافق العميق
بين قيم الكلام الصوتية في الشعر الجاهلي ، ومضموناته
العاطفية والانفعالية .

- ٣ -

بدئياً ، نفترض الشفوية السماع . فالصوت يستدعي
الأذن ، أولاً . ولهذا كان للشفوية فنٌ خاص في القول
الشعري ، لا يقوم في المعبر عنه ، بل في طريقة التعبير .
خصوصاً أن الشاعر الجاهلي كان يقول ، إجمالاً ، ما يعرفه
السامع مسبقاً : كان يقول عاداته وتقاليده ، حروبه ومآثره ،
انتصاراته وانهزاماته . وفي هذا ما يوضح كيف أنّ فرادة الشاعر
لم تكن في ما يفصح عنه ، بل في طريقة إفصاحه ، وكيف أنّ
حظة من التفرد وبالتالي من إعجاب السامع ، كان تابعاً لمدى
ابتكاره المتميز في هذه الطريقة . فقد كان على الشاعر الجاهلي أن
يُعطي للمشتري العام ، ولحضور الجماعة ، الحياتي والقيمي
والأخلاقي ، صورة مفردة ، بلغة شعرية متفردة . ويمكن القول
إن الشاعر الجاهلي لم يكن ، في هذا ، يقول نفسه بقدر ما يقول
الجماعة ، أو إنه كان لا يقول نفسه إلا عبر قول الجماعة . كان

الشاهد المنشيد . ولا يجوز ، إذن ، أن نستغرب تلك المفارقة في القول الشعري الجاهلي : وحدة القول ، وتعدد القول .

- ٤ -

لنقل : كان الإنشاد والذاكرة بمثابة الكتاب الذي ينشر الشعر الجاهلي ، من جهة ، ويحفظه من جهة ثانية .

وإذا رجعنا إلى جذر كلمة نشيد في اللغة ، نرى أنها تعني الصوت ، ورفع الصوت ، والشعر نفسه الذي يتناشده الناس . وبما أن الأصل في الشعر الجاهلي هو أن ينشد ، فقد كان الأصل أن يُنشد الشاعر هو نفسه ، قصيدته . فالشعر من فم قائله أحسن ، كما يعبر الجاحظ . وفي هذا ما يُلمح إلى أن عرب الجاهلية كانوا يعدون إنشاد الشعر موهبة أخرى ، تضاف إلى موهبة قوله . والحق أنه كان لموهبة الإنشاد أهمية قصوى في امتلاك السمع ، أي في الجذب والتأثير . خصوصاً أن السمع للجاهلي أصل في وعي الكلام وفي الطرب . فهو ، كما يعبر ابن خلدون «أب للملكات اللسانية» .

وطبيعي ، في هذا المنظور ، أن يعمق التأثير ويحسن ، بقدر ما يحسن الإنشاد .

وليس الإنشاد إلا شكلاً من أشكال الغناء . ويحفل الموروث الأدبي العربي ، بالإشارات إلى ما يؤكد ذلك . فكثيراً ما شُبه الشعراء المنشدون بالطيور المغردة ، وشُبه شعرهم المنشود بتغاريدها . وثمة كلمة مشهورة توجز ما نذهب إليه ، تقول : «يقود الشعر الغناء» . وإذا أضفنا إليها قول حسان بن ثابت الذي

وصف بأنه « شاعر النبي » ، وهو بيته المشهور :

« تَغَنَّ فِي كُلِّ شَعْرٍ أَنْتِ قَائِلَةٌ

إِنِ الْغِنَاءَ لَهَذَا الشَّعْرِ مِضْمَارٌ » ،

تتجلى لنا الصلة العضوية بين الشعر والغناء في الجاهلية .
ومن هنا نفهم دلالة القول إن العرب كانت « تزن الشعر بالغناء » ، أو « إن الغناء ميزان الشعر » . (المرزباني ، الموسج ، ص ٣٩) . ويذهب ابن رشيقي إلى القول إن الغناء أصل القافية والوزن (العمدة : ١٥/١) ، مؤكداً أن « الأوزان قواعد الألحان ، والأشعار معايير الأوتار » (المصدر نفسه ، ٩/١) . وأسطع دليل على أن الشعر ، بالنسبة إلى العربي الجاهلي ، إنشادٌ وغناء ، كتاب « الأغاني » لأبي الفرج الأصفهاني ، الذي يقع في واحدٍ وعشرين مجلداً ، والذي صرف في تأليفه خمسين سنة .

ويحلل ابن خلدون هذه الظاهرة ، قائلاً : « كان الغناء في الصدر الأول من أجزاء الفن ، لأنه تابع للشعر ، إذ الغناء إنما هو تلحينه . وكان الكتاب والفضلاء من الخواص في الدولة العباسية يأخذون أنفسهم به ، حرصاً على تحصيل أساليب الشعر وفنونه » ، ويضيف محمداً صناعة الغناء بأنها « تلحين الأشعار الموزونة بتقطيع الأصوات على نسبٍ منتظمة » . (المقدمة ، ص ٤٨٨) .

أما إنشاد الشعر ذاته ، فقد كانت له في الجاهلية ، تقاليد خاصة استمرت في العصور اللاحقة . كان بعض الشعراء مثلاً ، ينشد قائماً . وكان بعضهم يرفض ، كبرياءً ، أن ينشد

إلّا جالساً . وكان بعضهم يقوم بحركاتٍ من يديه أو من جسمه كله ، كالخساء التي كانت ، فيما يُروى ، « تهتز . . . وتنظر في أعطافها » ؛ وفي هذا ما يحقق في الشفوية اللقاء بين فعل الصوت وفعل الجسد ، فعل الكلمة وفعل الحركة .

وكان بعض الشعراء يلبس ، حين ينشد شعره ، ثياباً جميلةً مختلفةً عن ثيابه العادية ، كأن الإنشاد احتفالٌ - عرسٌ أو عيد . وكان بعضهم ، في العصور اللاحقة ، يتزيّياً بزّيّ الماضين من شعراء الجاهلية - توكيداً على الصلة الحية بين الحاضر والماضي .

بين الشعراء الذين عُرفوا بإجادة الإنشاد في الجاهلية ، الأعمشى (أعشى قيس) ، وقد سُمّي بـ « صنّاجة العرب » . وقيل إن معاوية كان يدعوه بهذا الاسم . ولهذا التسمية تعليقاتٌ شتى : قيل سُمي بذلك لأنه كان « يطرب إطراب العرب » ، أو لأنه كان « يتغنّى » بشعره ، أو لأن العرب « غنت كثيراً في شعره ، أو « لجودة شعره » ، أو « لحسن إنشاده » . وكلّها تعليقاتٌ تربط الشعر بالإنشاد والغناء . وهذا ما تشير إليه كلمة للفرزدق خاطب بها الشاعر عبّاد العبّريّ ، بعد أن سمع إنشاده : « إنشادك يزّين الشعر في فهمي »^(١) .

- ٥ -

النّشيد جسداً مفاصله الوزن والإيقاع والنغم ، وعلى

(١) لمزيد من التفصيل حول الشعر وإنشاده، يُراجع : علي الجندي ، الشعراء وإنشاد الشعر ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٦٩ .

إحكامه الغنيّ، تتوقف استجابة السمع . فالنشيد فن في الصوت يفترض فثاً يقابله هو فن الإصغاء . وقد تمّ هذا الإحكام بالتوصل شيئاً فشيئاً إلى ابتكار بُنى إيقاعية خاصّة .

بدأ الإيقاع ، في الجاهلية ، سجعاً - كما يرجّح معظم الباحثين . فالسجع هو الشكل الأوّل للشفوية الشعرية الجاهلية ، أي للكلام الشعري المستوي على نسقٍ واحد . وتلاه الرجز الذي كان يقال إما بشطرٍ واحد كالسجع ، لكن بوزنٍ ذي وحداتٍ إيقاعية منتظمة ، وإما بشطرين . والقصيد هو اكتمال التطور الإيقاعي ، وهو شطران متوازنان ، موزونان ، حلّاً محل سجتين متوازنتين .

إنّ في جذر كلمة سجع ما يشير إلى التفريد والغناء . يقال : سجعت الحمّامة ، أي دعت وطربّت في صوتها . وسجعت الناقة : مدت حينها على جهةٍ واحدة . وسجع الحمّامة ، من هذا القبيل ، هو كسجع الناقة : موالاة الصوت على طريقٍ واحد . ومن هنا كان السجع يعني السير أو القصد المستويّ على نسقٍ واحد . هكذا نُقلت العبارة لكي تكون مصطلحاً إيقاعياً ، فأصبح الفعل : سَجَع ، يعني : تكلم بكلامٍ له فواصل كفواصل الشعر ، من غير وزن . وأصبح المصدر : سَجْع ، يعني الاستواء والاستقامة والتشابه في الكلام ، بحيث تشبه كل كلمة في الجملة صاحبته . (لسان العرب ، مادة : سجع) .

للسجع ، فنياً ، ثلاثة أشكال :

الأول ، يكون فيه الجزآن متوازنين متعادلين لا يزيد أحدهما عن الآخر ، مع اتّفاق الفواصل على حرفٍ بعينه . (مثال :

سنة جردت ، وحال جهدت ، وأيد جمدت) ؛ فالأجزاء هنا متساوية ، والفواصل على حرفٍ واحد . ويطلق على هذا الشكل ، اسم : الازدواج^(١) .

الثاني ، تكون فيه ألفاظ الأجزاء المزدوجة مسجوعة ، فيكون الكلام كله سجعاً . (مثال : إن إلينا إياهم ، ثم إن علينا حسابهم : سورة الغاشية : ٢٦) .

وهذا الشكل أحسن وجوه السجع ، كما يقول البلاغيون ، شريطة أن يسلم من الاستكراه .

الثالث ، تكون فيه الأجزاء متعادلةً ، وتكون الفواصل على أحرفٍ متقاربة المخارج ، إذا لم يمكن أن تكون من جنسٍ واحد .

تراجع السجع في العصر الإسلامي الأول ، كما نعرف جميعاً ، حتى كاد أن يزول . ولعل ذلك عائد ، كما قيل إلى ارتباطه ، بالكهانة والكهان في العصر الجاهلي ، خصوصاً أن النبي نهي عنه في حديث مأثور : « إياكم وسجع الكهان » ، وأنه ، فيما يروى ، نهي أيضاً عن السجع في الدعاء والكلام ، لمشاكلته كلام الكهنة وسجعهم في ما يتكهنونه .

(١) الازدواج نوعان : الأول بلا فواصل ، مثل : ولستم بأخذيه إلا أن تنمضوا

فيه - البقرة : ٢٦٧ ؛

والثاني ازدواج بالفواصل ، مثل : فإذا فرغت فانصب وإلى ربك فارغب -

الشرح : ٧ - ٨ ؛ فأما اليتيم فلا تقهر وأما السائل فلا تنهر - الضحى :

٩ - ١٠ ؛ وأنه هو أضحك وأبكى وأنه هو أملت وأحيا - النجم : ٤٣ -

٤٤ .

غير أنّه ظهر في العصور التّالية، واستعمل بخاصة في أشكال النثر الأدبي من خطبٍ ورسائل ومقامات . ووصل هذا الاستعمال في مراحل متأخرة الى درجة من الإفراط والتكلف، أصبح معها مجرد شكل أجوف.

أمّا القصيد فهو المشطور. يقال: قصد العود، أي كسره بالنصف، أو شطره نصفياً. فالتسمية، بحسب هذا المعنى، ليست آتية من غاية القول، بل من شكله، وهو التقصيد، أي التشطير. غير أنّ ابن خلدون يرى، خلافاً لذلك، أنّ اسم القصيد مأخوذ من استطراد صاحبه في ما يقصد إليه، وخروجه « من فن إلى فن، ومن مقصودٍ إلى مقصود، بأن يوطيء المقصود الأول ومعانيه إلى أن تناسب المقصود الثاني » (المقدمة، ص ٥٦٩). ويقول الجاحظ في تعليلٍ آخر إنّ القصيد سُمي كذلك « لأنّ قائله جعله من باله، فقصد له قصداً (. . .) واجتهد في تجويده. فهو فعيل من القصد » (البيان والتبيين : ٧/٢) .

ساد شكل القصيد في قول الشعر . قد يكون ذلك عائداً إلى أنه الأكثر قدرةً على الاستجابة لحاجات النفس . والأكثر قابلية للغناء والإنشاد .

لا بدّ، هنا، من أن نشير إلى أنّ كون البيت في القصيد وحدةً مستقلة بذاتها، يرجع ، كما نرى، إلى ضروراتٍ إنشادية وغنائية، وإلى ضروراتٍ تتصل بالسماع والتأثير، وليس إلى طبيعة العقلية العربية كما يرى بعضهم زاعماً أنها عقلية تُعنى بالجزء لا بالكل .

لا بدّ كذلك من أن نشير إلى أن القافية في القصيد هي ، في المقام الأول، خاصية إنشادية - موسيقية . فمن شروطها ألا توضع لذاتها، وإنما يجب أن تكون جزءاً عضوياً في سياق البيت، تتفق مع وزنه ومعناه . وهي إذن جوهرية وليست زيادة أو ملاء فراغ . و« آخر البيت » الذي يجب تكراره ، يشمل « الحروف والحركات » ، فلا يجوز أن يأتي الشاعر بالضم مع الكسر، مثلاً ، أو بالكسر مع الضمّ (الإقواء) ، ولا يجوز أن يعيد القافية نفسها مرتين (الإيطاء) ، ولا يجوز تعليقها بالبيت الذي يليها (التضمين) . وهذه الشروط جميعها تؤكد على كون القافية خاصية موسيقية، أساساً ، أي على أنها مقاطع صوتية - إيقاعية، وليست مجرد مجموعة من الحروف والحركات . ومن هنا يجب أن تتشابه حروفها المتكررة ، وأن يُعنى ، خصوصاً ، بالحركة الأخيرة فيها، لأنها حركة الترمّ . هكذا تعطي القافية للبيت، ومن ثم للقصيد كله، بعداً من التناسق والتماثل، يضيف عليه طابع الانتظام النفسي والموسيقي والزمني .

- ٦ -

على خصائص الشفوية الشعرية الجاهلية، تأسس في العصور اللاحقة النقد الشعري العربي، في معظمه، وتأسست النظرة إلى الشعرية العربية نفسها. وتولدت عن ذلك معايير وقواعد لا تزال مهيمنة ليس على الكتابة الشعرية وحدها، وإنما أيضاً على المقاربة الذوقية والفكرية والمعرفية المتصلة بالشعر وقضاياها .

إن استيفاء البحث في هذه القضايا جميعاً يحتاج إلى تأريخ

خاص للشعرية العربية. لذلك أقصر الكلام على تلك التي أرى أنها الأكثر التصاقاً بما أقصد إليه في هذا البحث، والأكثر أهمية، وهي ثلاث: قضية الإعراب، وقضية الوزن، وقضية السماع.

- ٧ -

تنبغي الإشارة إلى أن التنظير للشفوية الشعرية الجاهلية، عملٌ قام به العرب، في بدايات التفاعل بين الثقافة العربية - الإسلامية والثقافات الأخرى - اليونانية والفارسية والهندية. وكان يهدف إلى التوكيد على أن للشعر العربي خصوصية بيانية وموسيقية، تميزه عن شعر الأمم الأخرى، وإلى التوكيد على صيانة هذه الخصوصية وممارستها في الصناعة الشعرية، تمييزاً للهوية الشعرية العربية، وهوية الشاعر العربي. فقد كان الحرص على التمييز والخصوصية في أساس النشاط العقلي العربي، إبان تلك المرحلة من التمازج الاجتماعي والثقافي بين العرب وغيرهم، وبخاصة في البصرة، العاصمة الثقافية، « واسطة الأرض وقلب الدنيا »، كما يصفها مؤرخ عربي. وكانت اللُّكْنَةُ واللحن قد شاعا بين الناس. وكان الفرس قد أدخلوا على اللغة العربية مفردات فارسية، وبعض القواعد النحوية، بالإضافة إلى انتشار موسيقاهم. ويلخص طه حسين الوضع الثقافي آنذاك، قائلاً إن الثقافة كانت مزيجاً من « ثقافة عربية خالصة تعتمد على القرآن وما يتصل به من علوم الدين، وعلى الشعر وما يتصل به من نحو ولغة - وثقافة يونانية تعتمد على الطب والفلسفة، وثقافة شرقية تستمد أصولها من الفرس

والهنود والأمم السامية التي كانت منتشرة في العراق» (من حديث الشعر والنثر، الطبعة الثانية، ص ٩٠).

في هذا المناخ ، وضعت قواعد اللغة خوفاً من أن يتسرّب اللّحن أو التحريف إلى القرآن والحديث. ووضعت أوزان الشعر لحفظ إيقاعاته وتمييزها عن غيرها من الأوزان والإيقاعات الشعرية، اليونانية والسريانية والفارسية والهندية. ووضعت قواعد الصناعة الشعرية، والتذوق والتواصل الشعرين .

- ٨ -

يعرض ابن خلدون في المقدمة لتقعيد الشفويّة اللغويّة والشعرية ، فيقول إن العرب أنشدوا الشعر وغنّوه بالملكة والفظرة، ولم تكن لديهم قواعد تنظّم ذلك، وإنما كانوا يعتمدون الذّوق والحسّ. ولما كان السمع أباً للملكات اللّسانية، وتغيرت ملكة العرب اللسانية بما «ألقي السمع من المخالفات التي للمتعرّبين بعد اختلاطهم بأهل الحضرة من ذوي الألسنة غير العربيّة»، فقد خشي أهل العلوم من العرب «أن تفسد تلك الملكة ، ويطول العهد بها، فينغلق القرآن والحديث على الفهوم، فاستنبطوا من مجاري كلامهم قوانين لتلك الملكة، مطردة، شبه الكليات والقواعد، يقيسون عليها سائر أنواع الكلام ويلحقون الأشباه بالأشباه، مثل أنّ الفاعل مرفوع، والمفعول منصوب، والمبتدأ مرفوع... ثم رأوا تغيّر الدلالة بتغيّر حركات هذه الكلمات، فاصطلحوا على تسميته إعراباً، وتسمية الموجب لذلك التغيّر أملاً، وأمثال ذلك، وصارت كلها اصطلاحات خاصّة بهم، فقيّدوها بالكتاب، وجعلوها

صناعةً لهم مخصوصة ، واصطلحوا على تسميتها بعلم النحو .
(المقدمة ، ص ٤٥٤) .

بدأ هذا العمل أبو الأسود الدؤلي ، ثم هدّبه وكمّل أبوابه الخليل بن أحمد الفراهيدي (١٠٠ - ١٧٠ هـ) . وقد أتبعه بعملٍ آخر لغوي لحفظ الموضوعات اللغوية ، خشية الزوال « وما ينشأ عنه من الجهل بالقرآن والحديث ، فألف «كتاب العين» ، وحصّر فيه مركّبات حروف المعجم كلّها من الشائبي والثلاثي والرباعي والخماسي ، وهو غاية ما ينتهي إليه التركيب في اللسان العربي» (المصدر نفسه ، ص ٤٥٥) .

وأبو الأسود الدؤلي هو أوّل من قام بإعراب القرآن . يروى أنّه أتى بكاتبٍ وأوصاه : « إذا رأيتني قد فتحت فمي بالحرف ، فانقط نقطة فوقه على أعلاه . فإن ضممت فمي فانقط نقطة بين يدي الحرف ، وإن كسرت فاجعل النقطة تحت الحرف ، فإن أتبعته شيئاً من ذلك غنّته ، فاجعل مكان النقطة نقطتين» . وكانت هذه النقاط علاماتٍ للإعراب ترشد الناس إلى القراءة الصحيحة .

وبعد الإعراب تمّ الإعجام . فقد رتب نصر بن عاصم الليثي الحروف جماعات ، ووضع كل حرفٍ إلى جانب الحرف الذي يشبهه في الصورة ، وميز الحروف المتشابهة ، بالنقط ، وخالف بين هذه النقط أفراداً وأزواجاً ، وغاير بين مواضعها ، فوضع بعضها فوق الحرف ، وبعضها تحت الحرف .

هكذا هدّف الإعراب إلى تمييز أجزاء الجملة ، ضمّاً وفتحاً وكسراً ، بينما هدّف الإعجام إلى تمييز الحروف المتشابهة في الصورة .

وقد أكمل الخليل عمل اللؤي، فرمز للفتحة بألفٍ صغيرة مائلة توضع فوق الحرف، وللضمة بواوٍ صغيرة توضع كذلك فوق الحرف، والكسرة بياءٍ راجعةٍ استغنى أخيراً عن أحد شقيها توضع تحت الحرف. ووضع كذلك الهمز، والتشديد، والإدغام. وقد ألحق الفتحة والضمة والكسرة بأصول الكلمات للاستعانة بها على النطق بهذه الأصول، لأنها سواكن، - وفي هذا أساس اهتمامه بموسيقىة الكلمات.

وفي النحو، بحث الخليل في الكلمات أصولاً وبناءً وحرركاتٍ، فدرس الحروف أو الأصوات اللغوية، مفردةً ومركبةً، والكلمات بناءً واشتقاقاً وإعراباً. بتعبير آخر، درس الكلمة مفردةً لفهم بنائها العام في العربية، ودرسها في الجملة لفهم دلالتها على معنى من المعاني. وهو في هذا يُعدُّ مؤسساً لعلم الأصوات: دراسة الكلمات بوصفها مجموعة من الأصوات^(١). وكان لحسه الموسيقي الأثر الأول في الوصول إلى تحديد مخارج الحروف، والتَّمييز بين أصواتها. وهذا ما قاده إلى استخدام أوزانها، أفعالاً وأسماء، وإلى وضع أوزان الشعر.

- ٩ -

لا شك في أن استنباط الخليل للأوزان الشعرية وتفكيدها

(١) يروى عن الخليل أنه تكلم في فنون كثيرة منها « علم الغناء والإيقاع وعلم الكلام والجدل، وعلم الشطرنج والترد ». وقيل عنه: « له علم بالأنغام، وله كتاب فيه، ومعرفته بالنغم ومواقعها، أحدثت له علم العروض ». وقيل: « وأما علم الغناء والإيقاع، فإنه صنع فيه كتاباً وسماه تراكيب الأصوات ». راجع لمهدي المخزومي كتابه المهم عن الخليل بن أحمد الفراهيدي.

عملٌ إبداعي لا يكشف عن حسه الموسيقي الأصيل وحسب، وإنما يكشف كذلك عما كان يمتلكه من قدرة تحليلية باهرة. وفي « كتاب الموسيقى الكبير » للفارابي، نجد ما يؤكد ذلك، إذ يعرض الفارابي للعلاقة الجوهرية بين الشعر والوزن، بشكلٍ نظريٍّ دقيقٍ يفيدنا كثيراً في فهم العمل التأسيسي الذي قام به الخليل، وتقدير دوره التاريخي .

يرى الفارابي أنّ الشعر والموسيقى يرجعان إلى جنسٍ واحد هو التأليف والوزن، والمناسبة بين الحركة والسكون، لكنّ بينهما فرقاً هو أن الشعر يختص بترتيب الكلمات في معانيها على نظمٍ موزون، مع مراعاة قواعد النحو في اللغة، وأنّ الموسيقى تختص بمزاحفة أجزاء الكلام الموزون، وإرساله أصواتاً على نسبٍ مؤتلفة، بالكميّة والكيفيّة في طرائق تتحكم بأسلوب التلحين .

ويتابع الفارابي قائلاً: لما كانت صناعة الشعر والكلام المسجوع والموزون، بعامّة، أقدم في الوجود من صناعة الألحان، ولما كان قول الشعر غناءً سابقاً للأوزان، وكان استنباط الآلات الموسيقية لاحقاً للغناء، فإن علاقة الموسيقى بالشعر، ليست مجرد علاقةٍ بالكلام، وإنما هي علاقةٍ مخصوصة. فالنطق بدافع التفاهم وحده يعني أنّ تأثير الكلام لا يتعدى تنبيه الشعور في المخاطب لفهم الغرض المقصود منه . وفي هذه الحالة تكون المناسبة بين أزمنة حركاتها في الخنجر وأعضاء الفم اعتيادية كما هي الحال في لغة الكلام على مجرى العادة . لكن حين يتناسب الكلام تناسباً آخر بأن يطول زمن

إرسال الحروف المصوّتة في الكلمة ، وتختلف مقاطعها على
 تمديداتٍ من الحدة والثقل ، فتُسمع مرسلّة على نحو يلدّ في
 الاسماع ، فإنها بذلك تكون أشدّ تنبيها للمخاطب وأكثر تأثيراً
 عليه . وإرسال الكلمة على هذه الصورة غير الاعتيادية يقتضي
 اشتراك الحسّ وقوّة التصوّر لإيجاد جنس الايقاع الموزون الذي
 يربط أجزاءها ويحول دون تفككها، في أثناء مدّ متحركاتها
 بالتلحين، وطبّها وقصرها . وبما أن الأقوال التي تقرن بالنغم ،
 أي بالأوزان وأجناسها وتزحيفاتها، وما يعرض لها، موضوعات
 في علم اللغة ، فإن الألحان تميّز وتختلف تبعاً لاختلاف اللغات
 ولهجاتها وطرائق تلحينها . وهنا نلتمس الدافع الرئيسّ عند
 الخليل لوضع الأوزان، وهو تمييز الشعر العربي عن غيره ،
 وموسيقاه عن غيرها . هكذا يكون الوزن بمثابة آلة ، أو قاعدة -
 طريقة تقابل الآلات الموسيقية (الفارسية أو الهندية) التي كانت
 قد بدأت تنتشر في المجتمع الإسلامي - العربي ، منذ أواخر
 القرن الأوّل الهجري . ويرتكز هذا التمييز على ما تتصف به
 اللغة العربيّة من الترابط النوعي اللفظي في مقاطع الكلمة، مما
 يوفر لها حسن النظم في صناعة الشعر ، وحسن التآليف
 والسبّك بين مقاطع الأصوات في صناعة الألحان .

ويذهب الفارابي إلى أنّ الموسيقى المقرونة بالقول الشعري
 هي الطبيعية على الإطلاق . وتعد ، من حيث التأثير
 والتخييل، في المكانة الأولى . ومن هنا يوليها العرب وأهل
 الشرق ، بعامة ، عناية فائقة ، لكونها طبيعية للإنسان . فهذه
 الموسيقى المقترنة بالقول الشعري تكسب النفس لذةً وراحةً

وسماعاً جميلاً . وتفيدها تحيَّلاتٍ ، وتوقع فيها تصوّرات ،
وتزيد في عواملها الانفعالية والتأملية .

ولمّا كانت الألحان الكاملة هي التي توجد بالصوت
الانساني ، أي بالغناء الطبيعي عن مزامير الحنجرة ، وكان
الشعر يخرج ، بمعنى ما ، من هذه المزامير ، فإن اقتران الشعر
بالموسيقى ، إنما هو اقترانٌ طبيعي ، غناءً وموسيقى . الألحان
الكاملة ، بتعبير آخر ، هي الألحان التابعة للأقوال الشعرية
والتي ألفت لتفيد النفس إلى جانب اللذة ، الانفعال والتخيّل
والتصور .

ويقسم الفارابي هذه الألحان إلى ثلاثة أقسام ، تبعاً لانقسام
الكلام الشعري . يسمّى الأولى مقوية ، تكسب النفس قوة
وتزيد في انفعالاتها القوية . ويسمّى الثانية ملينة ، تكسب
النفس ليناً ورخاوة . ويسمّى الثالثة معدّلة ، تكسب النفس
اعتدالاً بين القوّة واللين ، وتكسبها في ذلك هدوءاً واستقراراً .

ويضيف الفارابي قائلاً : « . . . ولمّا كان كثيرٌ من الهيئات
والأخلاق والأفعال تابعةً لانفعالات النفس وللخيلات الواقعة
فيها ، صارت الألحان الكاملة نافعةً في إفادة الهيئات
والأخلاق ، ونافعةً في أن تبعث السّامعين على الأفعال المطلوبة
منهم ، وفي البعثة على اقتناء سائر الخيرات النّفسانية ، مثل
الحكِّم والعلم » (كتاب الموسيقى الكبير، ص ١١٨١) .

يرى الفارابي الإيقاع بأنه « النقلة على النغم في أزمنة
محدودة المقادير والنسب » (المصدر نفسه ، ص ٤٣٦) ، أو هو
نظم أزمنة الانتقال على النغم في أجناسٍ وطرائقٍ موزونة تربط

أجزاء اللّحن، وتتعينّ بها مواضع الضّغط واللّين في مقاطع الأصوات . ويختصّ علم الإيقاع بنظم اللّحن في طرائق خاصة، تضبط أجزاءه على أزمنةٍ معيّنة تقاس عليها الأصوات في مواضع الشّدة واللّين . وتُفصّل الإيقاعات أجناساً في دوائر زمنيّة تسمى الأصول، أصغرّها ثنائيّ الحركات . وتختلف مبادئ العلم بصناعة الألحان ، تبعاً لاختلاف عنصرين أساسيين :

الأول، هو المناسبة اللفظيّة بين أجزاء القول الشعري التي يُقرّن بها النغم .

والثاني، هو المناسبة العددية بين تمديدات النغم في اقتتراناتها، ومتواليات أجناسها اللحنية .

ووحدة الإيقاع هي السّبب والوتد ، وليس الوزن إلا تالياً معيّناً من الأسباب والأوتاد ، يقوم على العناصر التالية :

١ - الأسباب ، وهي نوعان : خفيف ، ويتألّف من حرف أول متحرّك وثانٍ ساكن ، وعلامته : .

وثقيل ، ويتألّف من حرفين متواليين متحركين ، وعلامته : - .

٢ - الأوتاد ، وهي ثلاثة أنوا : مجموع ، ويتألّف من حرفين متواليين متحرّكين، يليهما حرف ساكن، وعلامته : - - .

ومفروق ، ويتألّف من حرفين متحركين بينهما حرف ساكن ، وعلامته : - . - .

ومقرون ، ويتألّف من حرف متحرك يليه حرفان ساكنان، وعلامته : - . - . (قَام) .

٣ - ما يتركب من الأوتاد والأسباب ،

٤ - أجزاء المصاريح (المصراع هو شطر البيت) ،

٥ - المصاريح .

٦ - البيت .

يتضح مما تقدم أن الوزن آلة أو قاعدة ؛ وأن البحر حالة وزنية خاصة ، أي حالة غنائية بتأليف خاص لعناصر اللحن . فالبيت « غير محدود إلا بالوضع عند أهل كل لسان » ، وهو ، في العربية ، « القول الذي حصر بوزن تام » (المصدر نفسه ، ص ١٠٨٨) . فالبيت ، والحالة هذه ، مصطلح غنائي - إنشادي ، مرتبط بالشفوية الجاهلية .

- ١٠ -

انتقل إلى القضية الثالثة ، أعني العلاقة بين الشفوية الشعرية والسماع . فهذه العلاقة جعلت النقد الشعري يتأسس ، محورياً ، على مبدأ السماع ، وعلى مستوى الصلة بين الشعر وسماعه . لم يكن الشاعر الجاهلي ، في هذا المنظور ، ينشئ الشعر لنفسه ، بل لغيره - لمن يسمعه ، لكي يتأثر به . ومن هنا كانت تقاس شاعرية الشاعر بقدرته على الابتكار الذي يؤثر في نفس السامع . وهذا مما جعل الشاعر مسكوناً بهاجس أساسي هو أن يكون ما يقوله مطابقاً لما في نفس السامع ، ذلك أن مدى فهم السامع لما يقوله هو الذي يحدد مستوى بيانه الشعري . لكن هذا الذي في نفس السامع ليس إلا الشيء المشترك العام ، وليس فهمه إلا انعكاساً للذوق الشائع العام .

ومن هنا لم تكن المزية الشعرية في ما يقوله الشاعر أوفى ما يثبته ، وإنما كانت في « طريقة الإثبات » ، كما يعبر الجرجاني (دلائل الإعجاز ، ص ٤٨٥) . وتكمن شعرية هذه الطريقة ، في مدى تأثيرها على السامع .

هكذا نُظر إلى الشعر ، نقدياً ، عبر معيار التأثير المطرب ، وبُنيت الشعرية على جمالية الإسماع والإطراب ، التي حوّلها الاستخدام السياسي ، الخاص ، والإيديولوجي العام ، إلى نوع من جمالية الإيصال الإعلامي ، بحيث يكون الشعر فناً قولياً يؤثر ، بطريقته الخاصة ، في نفوس الناس - مدحاً أو هجاءً ، ترغيباً أو ترهيباً .

تقتضي هذه الجمالية ، على مستوى المعنى ، أن يجتنب الشاعر « الإشارات البعيدة ، والحكايات الغلقة ، والإيماء المشكل » ، وأن « يتعمد ما خالف ذلك » . وتقتضي أن « يستعمل من المعجاز ما يقارب الحقيقة ولا يبعد عنها » (عيار الشعر ، لابن طباطبا ، ص ١١٩ ، ١٢٨) ، ذلك أن الكلام الشعري « مبني على الفائدة ، في حقيقته ومجازه » . (الأمدي ، الموازنة : ١٩١/١) .

وهذا مما أدى إلى الفصل بين الشعر والفكر . وبيالغ الجاحظ في توكيد هذا الفصل فيجعل الشعر نقيضاً للفكر ، إذ البيان الشعري هو ، كما يقول ، ما « لا تستعين عليه بالفكرة » ، وما كان غنياً عن التأويل . (البيان والتبيين : ١١٨/١) .

وهذا الفصل بين الشعر والفكر توكيداً لجمالية الشفوية الجاهلية ، وانحيازاً للبدواة الصافية ضد المدينة الهجينة ،

وترسيخ لصورةٍ معيّنة من الشعر هي الصّورة الغنائية -
 الإنشادية . وربّما نجد في هذا كلّه ما قد يفسّر دلالة الأهمية التي
 كان يوليها النقاد لمفهوم البداهة في الشعر - مرادفاً للعفوية
 والفترة ، ونقيضاً للتّحبير والصنعة^(١) .

أمّا من حيث الشّكل ، فتقتضي هذه الجمالية ألفاظاً
 موسيقية عذبة ، تبدو معها الصنّاعة الشعرية « رئيسةً للهيئة
 الموسيقية » ، كما يعبرُ الفارابي . (كتاب الموسيقى الكبير ، ص
 ١٠٩٣) . وهو يرى ، في هذا الصّدّد أنّ اللّحن البهّي اللّذيذ
 هو ما اجتمعت فيه لذّاعة المسموع وبهاؤه ، وقولٌ مفهوم المعنى
 بسهولة . ويصف الألحان الشعريّة الألدّ والأنقّ مسموعاً
 بالصفات التالية :

- ١ - صافية (ليس فيها ما يشوبها ، لا بالكيفيّة ولا بالكميّة) ،
- ٢ - الطويلة منها مهزوزة ، متكسّرة (متأرجحة تبدو كأنها ذات
 مقاطع) .
- ٣ - الممطّطة منها رطبة (ليّنة ، سهلة المجرى) .
- ٤ - بعضها مزمومة (بإطباق الشفتين حيث يخرج الصوت من
 الخيشوم) .
- ٥ - بعضها ذوات غنّة (يخرج الصوت - بعضه من بين
 الشفتين ، وبعضه من الأنف) .
- ٦ - بعض النغم مُحبّب (سريع) .
- ٧ - بعضها مُرّجّح (واضحة النغمة ، مثقلة) .

(١) يترّف أبو سليمان المنطقي البداهة بأنها « قدرة روحانيّة في جبلةٍ بشريّة » .
 (الإمتاع والمؤانسة : ٢ / ١٤٠ - ١٤٣) .

٨ - مَفْحَمَة أحياناً بالصدر ، ولا سِيَّما في الألحان المذكَّرة (المعدَّة للأصوات عند الرجال) .

وهذه الصِّفات الموسيقية لا تنبع إلا من كلام سهَّل ، واضح ، لِين ، سَلَس ، تكثُر فيه الحروف المصوِّتة ، أي المتحرِّكة . وهي الحروف التي تُساوِق التَّغَم وتقترن بها ، وتبين بياناً غير مستكره ، وتُحَسِّ حسّاً غير مُسْتَبْشِع - كما يعبر الفارابي .

ومن هنا انتُفِد استعمال الألفاظ الغريبة في الشعر ، والكلمات التي تتركَّب من حروفٍ يثقل النَّطق بها . وامتدحت الألفاظ المعتادة ، والكلمات التي يسهل النَّطق بها ، ويعذب سماعها ، لأنَّ المقصود يُنال بأمثال هذه الكلمات نيلاً أسرع . ويلخِّص الجاحظ موقف النِّقاد من هذه المسألة بقوله : « وكذلك حروف الكلام ، وأجزاء الشعر من البيت تراها متَّفقة ملساء ، وليّنة المعاطف سهلة . . . ورطبة ، مواتيّة ، سلسلة النظام ، خفيفة على اللِّسان ، حتى كأنَّ البيت بأسره كلمة واحدة ، وحتى كأنَّ الكلمة بأسرها حرفٌ واحد » . (البيان والتبيين : ١ / ٨٢) .

وهذا ما يتمثَّل في خاصية الفصاحة ، - « الأعراب الخلِّص هم معدن الفصاحة التامة » (المصدر السابق : ٢٦ / ٣) ، وفي خاصية البداهة ، - التي هي « الفرق بين العرب وغيرهم في البيان » (المصدر نفسه : ٢٤ / ٣ - ٢٥) ، والتي هي نقيض للتَّجبير ، كما أشرت سابقاً ، أي نقيضٌ للإمعان وإعمال العقل . فالتَّجبير صفة المولدين والحضر ، شأن الصُّنع .

والبداهة والطبع صفة الأعراب ، وهما أسمى ما يُوصف به الشعر^(١) . ويفضي هذا كله إلى معيارٍ فنيٍّ للشعر وضعه الجاحظ، يقول : « أحسن الكلام ما كان معناه في ظاهر لفظه » (البيان : ٧٩/١) .

ترتبت على ذلك قيم معيارية منها القول بأن المعاني المختلفة تفترض محوراً مختلفة ، ولهذا يجب في صناعة الشعر اختيار البحر المناسب للمعنى المناسب . وأدى هذا إلى قولٍ يرى صلةً أكيدةً بين طبيعة المعاني وطبيعة الأعراب الشعرية . فالمعاني الجادة أو الحارة أو الجياشة أو الصاخبة تلزم لتأديتها بحورٌ طويلة ، والمعاني الرقيقة أو الهادئة أو الماجنة أو الراقصة تلزم لتأديتها ، على العكس ، بحورٌ قصيرةٌ خفيفة . حتى أن تسمية البحور مشتقة من صفاتها طولاً أو انبساطاً أو خفةً أو انسراحاً وسهولةً أو اضطراباً .

ومن هذه القيم القول بأن القافية يجب أن تكون عذبة الرنين ، حلوة النغم . خصوصاً أن القافية شريكة الوزن في خاصية الشعر ، إذ لا يُسمى شعراً إلا إذا كان بوزنٍ وقافية معاً .

ومنها القول بضرورة أن يتجنب الشاعر أيّ إخلالٍ بالموسيقى ، وأن يتجنب في القافية ، خصوصاً، الكلمات التي

(١) يقول بشار (المولّد) يصف شعره :

فهذا بديعٌ ، لا كتجبير قائلٍ
إذا ما أراد النقول زوره شهرا

وكان بشار يُعدّ ، وهو المولّد الحضري ، مطبوعاً شأن الأعراب .

تشارك فيها حروف غير موسيقية (الشاء ، الخاء ، الشين ،
الصاد ، الضاد ، الطاء ، الظاء ، الغين ، الذال ، الواو ،
الزاي) .

ومنها القول بضرورة جمال الابتداء وجمال الانتهاء في
القصيدة ، أي براعة الاستهلال وبراعة الخاتمة . والحجة في
ذلك أن الابتداء هو أول ما يصل إلى السامع ، فإذا كان قبيحاً
كره السامع ، وإذا كان جميلاً انساق فيه ، وأبتهج وأخذ يصغي
بشوق إلى ما يأتي بعده .

- ١١ -

نستخلص مما تقدّم أنّ النظرة إلى الصناعة الشعرية في
المجتمع الإسلامي - العربي ، أملت الشفوية الجاهلية ،
وبخاصة في القرون الأولى من نشوئه . وهي نظرة ترى إلى
القصيدة بوصفها نداءً / استجابةً ، أو جدلَ دعوةٍ مُتبادلة بين
أنا الشاعر ونحن الجماعة - كأنّ هناك توافقاً مُسبقاً بين القصد
الذي يدفع الشاعر الجاهلي لتأليف قصيدته ، والقصد الذي
يدفع الجماعة أو القبيلة لسماعها . وهنا ، لا فارق بين الشعر
والحياة : الحياة شعراً والشعر حياة . هكذا تجميء بنية القصيدة
متطابقة مع حركة التواصل وفَعاليته وغايته . والإيقاع أساس
القول الشعري الجاهلي ، لأنّه قوّة حيّة تربط بين الذات
والآخر ، من حيث أنه نبض الكائن ، ومن حيث أنه يؤالف
بين حركات النفس وحركات الجسم . وقد تميّز الجاهليون
العرب ، في الإيقاع الشعري ، عن غيرهم من الشعوب
الأخرى ، بشيءٍ أساسي هو القافية . فلم تكن القافية خاصة

شعرية جوهريّة في اللغات الآرامية والسّريانية والعبرية واليونانية ، كما هو الشأن في العربيّة . ومن هنا كان النقاد العرب القدامى يؤكّدون على أن بنية الوزن المقفّى في الشعرية الجاهليّة ليست احتذاءً لشعر آية أمةٍ أخرى ، وعلى أنها للعرب وحدهم ، وخاصّة بهم . ويرى هؤلاء أنها مرّت في أدوارٍ بدأها الجاهليّ في حدّاته الإبل ، بكلامٍ وأصواتٍ تشبه التّوقيع ، وبالأصوات في الحروب ، وانتهت بالتّفاعيل ، أي الوحدات الموسيقيّة . وكانت العناية بالقافية تستأثر باهتمام خاصّ ، لأنها قرار المعنى ، ولأنّها الصّوت الطّبيعي الذي ينزل من البيت منزلة الإشارة التي تصحب كلام المتكلّم . ويسرى بعض الباحثين أنّ القافية هي أصل الاهتداء إلى الوزن ، ذلك أنّها أقدم منه - فهي معروفة في أشكال السّجع . وقد فطن الجاهليون بفطرتهم إلى أنه لا بدّ في الإيقاع من موافقة المعاني في حركاتها النّفسية للأوزان في حركاتها اللفظية ، حتى تكون هذه قوالب لتلك ، وإلى أنه لا بدّ إذا تغيّر المعنى ، وتغيّرت تبعاً لذلك الحركات النّفسية ، من أن يتغيّر الوزن هو كذلك .

إنّ في هذا كلّه ، ما يوضح كيف أنّ القصيدة الجاهليّة تميّزت بخصائص النّشيد ، وبالوحدة بين حركة الكلام وحركة الجسد ، وكيف أنها متعدّدة - أي جمّع لوحداثٍ مستقلّة ومؤالفةٍ فيما بينها ، لا وحدة الجزء وحسب ، وإنما كذلك وحدة البيت داخل الجزء نفسه .

وفيه ، ما يوضح أيضاً كيف أنّ هذه القصيدة تميّز ، على الصعيد الموسيقي ، بوضوح الإيقاع وقوته ، وعلى الصعيد

التّواصلي ، بالتأثير والفعاليّة، وعلى صعيد الذاكرة ، بالتّكرار والاستعادة والحفظ .

وهذا مما دفع بعض الباحثين إلى القول إنّ الوزن في الشّفويّة الشعريّة الجاهليّة لم يكن قاعدةً خارجيّةً يخضع لها الشّكل الشعريّ ، وإنما الشّكل الشعريّ هو ، بدئيّاً - أساساً وغايةً ، وُزْن . ودفع بعضاً آخر إلى القول إنّ اللقاء الذي كان يتمّ بين صوت الشاعر وسمع السامع ، لم يكن لقاء مشاركةٍ في الحياة والعواطف وحسب ، وإنما كان أيضاً عيداً جماعياً .

- ١٢ -

عرضتُ للشّفوية الشعرية الجاهلية ، بشكلٍ وصفيّ تبسيطيّ ، كما نظر إليها نقدياً ، وكما نظرت ، موسيقياً . ولا شكّ أنّ الشعر الجاهليّ ، أياً كان الخطاب النقديّ أو التقويميّ عنه ، إنما هو شعرنا الأوّل ، وأنّ فيه ، بوصفه كذلك ، تأسّس لقاء الكلام العربيّ الأوّل مع الحياة ، ولقاء الإنسان العربيّ الأوّل مع ذاته ومع الآخر . فهو لم يكن مجرد ممارسةٍ للكلام ، وإنما كان أيضاً ممارسةً للحياة والوجود . وفي هذا الشعر يتمثل الوعي العربيّ الأوّل ، بالتاريخ والزّمن ، ويختبئ جزءٌ كبيرٌ من اللاشعور الجماعيّ العربيّ . فحين نقرؤه اليوم نتذكّر صوتنا الأوّل ، ونصغي إلى أصوات اللّغة كيف كانت تحتضن التاريخ والإنسان . إنّهُ التّجسيد الفنيّ الأوّل للغتنا التي نقول بها ما نحن ، ونفتح بها دروبنا في عتمة المجهول . وهو ، في هذا ، ليس ذاكرتنا الأولى وحسب ، وإنما هو أيضاً ينبوع الأوّل لخيالنا .

غير أننا اليوم نواجه أزمة شاملة في العلاقة مع هذا الشعر . وهي أزمة تكمن في الخطاب النقدي الذي أوله ، ونظّر له . فقد حدّد له خصائص ، بوصفه شعراً شفويّاً ، محوّلاً إيّاها إلى قواعد معيارية مطلقة للشعرية الكتابية ، بحيث لا يُعدّ أيّ كلام شعراً إلّا إذا كان موزوناً على الطريقة الشفوية التي حدّدها الخليل ، وبحيث يُجعل من هذه الطريقة الخاصية الشعرية الأولى . وقد سادت هذه القواعد فاصلة بين الشعر والأشعر . وساعد في ترسيخها مناخ التقييد والعقْلنة والصّراع الإيديولوجي بين العرب وغيرهم ، في القرون الهجرية الثلاثة الأولى . هكذا ، بدلاً من أن يُنظر إلى الوزن بوصفه تقييداً لحالة إنشادية - غنائية في نوع معين من القول ، أصبح يُنظر إليه بوصفه جوهر كلّ قول شعريّ . وساد تبعاً لذلك النّظر النقديّ إلى النّصّ الشعريّ المكتوب ، كما لو أنّه نصّ شفويّ ، بحيث استبعد من مجال الشعرية كلّ ما تفترضه الكتابة : التأمّل ، الاستقصاء ، الغموض ، الفكر . أقول ، بتعبير آخر ، إنّ الشفوية نُطقٌ ، والكتابة رُسمٌ ، ومع ذلك نُظر إلى الكتابة ، بالمعيار نفسه الذي نُظر به إلى الشفوية .

هكذا نشعر أنّ هذا الخطاب النقدي الذي قدّم لنا في الماضي الشعر الجاهلي ، ولا يزال يقدمه ، هو نفسه الذي يحجبه عنّا الآن .

إلى اللّغة بوصفها بناءً ونظاماً ، واستقصى موسيقى الشعر الجاهلي ، فوضع أوزانه - بقواعدها وجوازاتها ، في إطار غايته التوكيد على أن للعرب ، هم أيضاً ، موسيقاهم الخاصّة التي تحمل صفاتٍ عربيّة خالصة ، في ما يتعلّق بالإنشاد والغناء على الأخصّ .

وكان في هذا كلّه عالماً يصف ويُنظر لما يصفه . ويمكن القول إنّ عمله هذا كان تأريخياً لحفظ اللّغة ، ولحفظ أوزان الشعر ، شأن الأعمال الأخرى التي قام بها غيره لحفظ القرآن ، والحديث النبوي ومآثر العرب المختلفة .

غير أنّ اللّاحقين قرأوا ما فعله الخليل قراءة قوميّة - إيديولوجية ، فرفعوا عمل الخليل الوصفي ، إلى مرتبة القاعدة المعيارية وذلك بتأثير الصّراع السياسي - الثقافي - القومي بين العرب وغيرهم . وهكذا حصر القول الشعري في قواعد نظمية معيّنّة ، بدلاً من أن يظلّ حرّاً ، يتحرّك مرتبطاً بالفاعليّة الإبداعية .

ونحن اليوم ، إذ نقرأ ماضيها الشعريّ ، فليس لكي نرى ما رآه الخليل واللاحقون ، وحسب ، وإنما لكي نرى ما غاب عنهم وما لم يروه . نحن ، اليوم ، نقرأ الفراغ أو النقص الذي تركوه . خصوصاً أنّ التّقنين والتّقييد يتناقضان مع طبيعة اللّغة الشعرية . فهذه اللّغة بما هي الإنسان في تفجّره واندفاعه واختلافه ، تظلّ في توهج وتجدد ، وتغايّر ، وتظلّ في حركيّة وتفجّر ؛ إنها دائماً شكّل من أشكال اختراق التّقنين والتّقييد . إنّها البحث عن الذات ، والعودة إليها ، لكن عبر هجرة دائمة

خارج الذات .

وفي قراءتنا هذه لا بدّ من أن نقرأ الصّمت ، وما كان صامتاً :

لَمَ كَانَ الْخَطَابُ النّقدي التّعدي الذي ساد ، خطاباً واحداً ، بنظرة واحدة - لكن بأصواتٍ متعدّدة ؟ لم هذه النظرة الواحدة ؟ هل لأنها حجبت غيرها ؟ ولماذا ، وكيف ؟ هل كانت وحدها النظرة الصحيحة ، ولمْ عُدّت كذلك ، وكيف ؟ كيف تقرر أنّ الشعر الجاهلي لا يُفهم ولا يُقوّم إلا وفقاً لهذه النظرة - خصوصاً أن قراءته ، اليوم ، تكشف عن تنوعه الاختلافيّ بما يفترض تنوعاً في الفهم والأحكام النّقديّة؟ هل كان التنوع في النظر إلى الشعرية الجاهليّة موجوداً ، لكنه طُمس أو مُنِع ؟ لماذا ؟ وكيف ؟ هل كانت هناك سلطة تستأثر بالخطاب التّعدي إلى درجة تجعل منه هو نفسه سلطةً تلغي كلّ خطابٍ آخر ؟ وما هذه السلطة ؟ أهي دينية ، أهي لغوية ؟ أهي قوميّة ؟ أهي تمسكٌ بالبداءة - رمزاً للنقاوة والأصول - ورفضاً للمدينة ، رمز الاختلاط والهجنة ؟ أهي مزيج من هذا كله ؟ هل استمرار هذا الخطاب ، مستعاداً مكرّراً ، صيغة من صيغ إثبات الهوية ، وهو لذلك يميل إلى إلغاء غيره بوصفه تشكيكاً فيها ، وبحيث تكون الهوية تكراراً للذات نفسها ؟

إن في هذه التساؤلات ما يُشير إلى أنّ ذلك الخطاب التّعدي ، الواحد ، المتواصل ، يُخفي وراءه صمتاً ، وغياباً ، ونقصاً . ونحن اليوم مدعوون إلى ممارسة قراءة لثرائنا النّقديّ الشعريّ ، تكشف عن الغياب والنقص ، وتُسَنِّطُ الصّمت .

الشعرية والفضاء القرآني

- ١ -

أوجز ما عرضت له آنفاً بالقول إنَّ الخليل بن أحمد الفراهيدي هو أوَّل من نظرٍ للشِّفويَّة الشعريَّة الجاهليَّة ، في أهمِّ خصائصها - عنيتُ الوزن والقافية . وقد قرأ الخليل موسيقى الشعر الجاهليِّ في إطار التوكيد على تميِّز العرب عن غيرهم ، شعراً وموسيقى . وتمت قراءته في ظروفٍ من الاختلاط والتمازج بين العرب وغيرهم ، ومن التّصارع والتّفاعل بين القيم الثقافيَّة العربيَّة والقيم الثقافيَّة غير العربيَّة . وفي مثل هذه الظروف يتعمَّق الشعور بالهويَّة ، والإحساس بالتميِّز . هكذا ساعدت هذه الظروف على تغليب نوع من القراءة للشعريَّة الجاهليَّة ، أدى إلى أن تُهيمن معايير الشِّفويَّة الشعريَّة ، وإلى أن تجمد في مجموعةٍ من الصِّبغ والتعاليم تردّ قول الشعر إلى نوع من المحاكاة ، ولا تقيم فارقاً بين طبيعة النصِّ الشفويِّ وطبيعة النصِّ المكتوب . وكان الهاجس الأساس عند النقاد القائلين بهذه المعايير ، أن يؤكِّدوا مظاهر التّواصل مع الشعريَّة الجاهليَّة لأنها ، في رأيهم ، أعمق وأقوى ما يُفصح عن الهويَّة العربيَّة ، ومُثلها . لهذا ، كانوا يعدّون كلَّ خروج عنها ، خروجاً من

هذه الهوية ، وانحرافاً عن المثال الشعري العربي ، وإفساداً للشعر ذاته . ومن هنا أنحصر همهم في تتبّع أشكال استمرار الشفوية الجاهلية ، وقراءة الشعر وسماعه في صوتها ، والعمل على تعميم خصائصها وإعطائها طابعاً مطلقاً ، كأنها مسلمت رياضية ، أو مبادئ دينية ، وكأنّ على الشعر العربي أن يكون انعكاساً متواصلًا في المرآة النموذجية : الشعر الجاهلي .

كما كان الخليل رائداً لتنظير الشفوية الشعرية الجاهلية ، على صعيد الإيقاع ، كان الجاحظ (توفي سنة ٢٥٥ هـ .) رائداً له ، على صعيد الخصائص اللغوية ، وخصوصية المقاربة الشعرية .

يرى الجاحظ أنّ اللغة العربية تفوّق لغات الأمم كلّها ، وأنّ العرب « معدن الفصاحة التامة » ، وأنّ الفصاحة ليست في مجرد الإفهام ، فقد يتمّ الإفهام بكلامٍ غير فصيح ، وإنما هي الإفهام « على مجرى كلام الفصحاء » من العرب . ومعنى ذلك أنّ الفصاحة في اللفظ ، لا في المعنى . وبما أنّ المعنى مشترك عام بين الأمم كلّها ، كما يرى الجاحظ ، واللفظ مقصور خاص ، فإنّ الشعرية ليست في المعنى ، وإنما هي في اللفظ . ومن هنا تنبع القيمة الشعرية بما هو مقصور خاصّ : اللغة . إذ لا سبيل إلى أن نعرف امتياز شعر ما وتفردّه ، إلاّ بمعرفة الشيء الذي يُفردّه عن سواه . وهذا الشيء ، بالنسبة إلى الشعر العربي ، هو في رأي الجاحظ ، لفظه ووزنه .

هذه النظرة جعلت الجاحظ يرى أنّ الشعر ، كالألغة .
 « غريزة » عند العرب و« فطرة » ، وأنه ، من هنا ، « طبعٌ
 عجيب » ، كما يعبر ، أي أنه لا يُفسّر ، فهو « قسمة » من الله
 أو « حُظوة » . وفي هذا ما يوضح رأيه في مقارنة العربيّ
 الشعريّة للأشياء والعالم : « كلّ شيءٍ للعرب بديهةً وارتجالاً ،
 وكأنّه الهنام . وليست هناك معاناة ولا مكابدة ولا إجمالة
 فكرة » ، كما هي الحال عند الأمم الأخرى - الفرس والهند
 والروم . وفيه كذلك ، ما يوضح قوله إن الشعر العربيّ « لا
 يستطيع أن يُترجم ، ولا يجوز عليه التّقل . ومتى حوّل ، تقطّع
 نظمه ، وبطل وزنه ، وذهب حسنه ، وسقط موضع
 التعجب » . هكذا « يتهافت » ، كما يعبر ، أي يزول ما فيه
 من الخاصّ المميّز ، ولا يبقى غير المشترك العامّ . ومن هنا
 نفهم قوله إنّ « فائدة الشعر العربيّ مقصورةٌ على العرب ، وعلى
 من تكلم بلسان العرب » .

- ٢ -

لم يكن القرآن رؤية أو قراءة جديدة للإنسان والعالم
 وحسب ، وإنما كان أيضاً كتابةً جديدة . وكما أنه يمثّل قطيعة
 مع الجاهليّة ، على مستوى المعرفة ، فإنه يمثّل أيضاً قطيعة
 معها ، على مستوى الشكل التعبيريّ . هكذا كان النصّ
 القرآنيّ تحوّلًا جذرياً وشاملاً : به وفيه ، تأسست الثّقلة من
 الثّقوية إلى الكتابة ، - من ثقافة البديهة والارتجال ، إلى ثقافة
 الرويّة والتأمّل ؛ ومن النظرة التي لا تلامس الوجود إلّا في

ظاهره الوثنيّ ، إلى النظرة التي تلامسه في عمقه الميتافيزيائي ،
وفي شموله - نشأة ، ومصيراً ، ومعاداً .

لست هنا في صدد الكلام على النصّ القرآنيّ من حيث هو
رؤيةً دينيّةً ، أو الكشف عن جماليّته ، فثمة كتبٌ عديدةٌ تناولت
ذلك ببصيرةٍ وإحاطةٍ نفاذتين . إنّ غرضي يُقتصر على توضيح
الأفق الذي فتّحته بنيته الكتابيّة أمام الشعريّة العربيّة .

أبدأ هذا التوضيح فأعرض ، بإيجاز ، لأهمّ الدّراسات التي
قارنت ، بشكلٍ أو آخر ، بين النصّ القرآنيّ والنصّ
الشعريّ . صحيحٌ أنّها كانت تهدف ، أساسياً ، إلى إقامة
الفرق بين النّصين ، مؤكّدةً على تفوّق النصّ القرآنيّ . لكن ،
صحيحٌ أيضاً أنّها ، في الوقت ذاته ، وبفعل المقارنة نفسها ،
كانت - وربما دون أن تقصد - تجعل من النصّ القرآنيّ نموذجاً
أدبيّاً جديداً ، يقابل النموذج الجاهليّ ويتخطاه . وهذا مما نبّه
الشعراء ونقاد الشعر إلى الاهتمام بالنصّ القرآنيّ واستلهامه ،
خصوصاً أولئك الذين لم يتخذوا من الشفوية الجاهليّة مثالا
للشعر ، أو نموذجاً للتذوق والنقد .

- ٣ -

من الكتب الأولى التي تناولت النصّ القرآنيّ ، مقارنةً بينه
وبين النصّ الشعريّ الجاهليّ ، كتاب « مجاز القرآن » لأبي
عبيدة (توفي سنة ٢٠٩ هـ) ، ويقال إنه ألفه سنة ١٨٨ هـ .
وهو يدرس اللّغة القرآنيّة - في طرق استخدامها المجازيّة ،

ويجهّد بعمله هذا للتقد الذي يُعنى بدراسة الصّور الفنّية وطرق التعبير .

ومنها كتاب « معاني القرآن » للفرّاء (توفي سنة ٢٠٧ هـ) ، وهو يبحث في أسلوب النّصّ القرآنيّ ، تركيباً وإعراباً ، ويفسّر سور القرآن واحدةً واحدةً ، شارحاً آياتها نحوياً ، ولغوياً ، وأدبياً ، داعماً رأيه أحياناً بشواهد من الشعر الجاهلي . ويتحدث في أثناء ذلك عن أدوات التّعبير المجازيّ كالكناية ، والتّشبيه ، والمثل ، والاستعارة ، والتقديم والتأخير ، والانتقال من مخاطبة الشاهد إلى الغائب . كذلك يتحدث عن موسيقيّة النّصّ القرآنيّ ، ويرى أنّ عناصرها هي التّرابط بين الكلمات ، وانسجام النّغم ، وتوافق الفواصل في أواخر الايات . ويحاول أن يُنظر لهذه الظاهرة الإيقاعيّة ، مُقارناً إياها بأوزان الشّغوية الشعريّة الجاهليّة ، مشيراً ، مثلاً ، إلى ما يمكن أن يطرأ من تغيّرات على الكلمات في أواخر الايات ، حرصاً على التّوافق الموسيقي وإقامة الوزن ، كما هو الشأن في قافية الشّعر .

وينظّم الجاحظ في « اساسة النّصّ القرآنيّ » خطوة أكثر بَعْداً في التذوق ، وإدراك الاس. او الفنّية ، وبخاصيّة في ما يتعلّق باللّغة المجازيّة ، وموسيقيّة النّظم القرآنيّ ، وبنّيته . ويدعم رأيه دائماً بشواهد من النّفويّة الشعريّة الجاهليّة . وقد توسّع في دراسة أوزان النّظم القرآنيّ ، نافياً أن يكون لها أيّ شبه بأوزان الشّعر .

وفي « مُشكل القرآن » لابن قتيبة (توفي سنة ٢٧٦ هـ .) ،
 نظرات عميقة في تحليل النصّ القرآنيّ ، بيانياً . فيعرف نظمه
 بأنّه سَبْكٌ خاصّ للألفاظ ، وضمّ لها بعضها إلى بعض ، في
 تألفٍ وتطابقٍ بينها وبين المعاني . ويعرف موسيقيّته بأنها إيقاعٌ
 داخليّ في الآيات ، يقوم على تألف الحروف نغمياً ، وعلى أطراد
 الفواصل أو تغييرها في أنساقٍ معيّنة . ويتحدّث عن أثر النصّ
 القرآني في النفس ، لأنه يخاطبها خطاب عارفٍ بمكنوناتها
 وأسرارها ، فيهزّها ويأسرها . ويقول في كلامه على الشعر
 العربي إنّ الله أقامه للعرب « مقام الكتاب لغيرها ، وجعله
 لعلومها مستودعاً وحرسه بالوزن والقوافي وحسن النظم » ، فيما
 يستشهد به في كلامه على مجاز النصّ القرآني . وهو يرى أنّ
 لظاهرة التكرار في القرآن قيمةً بيانيّةً كبيرة تفيّد التوكيد ، أو
 الحسّم ، أو إشباع المعنى ، أو الاتّساع في اللفظ ، وذلك
 بحسب الحالة . وينتهي إلى القول إنّ النصّ القرآني يجري
 مجرى كلام العرب ، لكنه متفوّقٌ عليه ، ولا يُضاهى .

ويحدّد الرّماني (توفي سنة ٣٧٤ هـ .) في كتابه « النكت في
 إعجاز القرآن » ، البلاغة تحديداً يختلف عن تحديداتها
 السابقة ، وذلك استناداً إلى النصّ القرآني ، فيرى أنّها ليست
 في مجرد إفهام المعنى ، وإنما هي « إيصال المعنى إلى القلب في
 أحسن صورة من اللفظ » ، جامعاً في هذا التحديد بين حدّي
 البلاغة : أثرها في النفس ، وأسلوبها . ويدرس الصورة البيانية
 وطرق أدائها ، واللفظ وطرق نظمه ، والفواصل التي يعرفها
 بأنها « حروف مشاكلة في المقاطع توجب حسن الإفهام

للمعاني» . ويخلص إلى وضع معيار عميقٍ لجمالية النّص ،
قائلاً إنّ النّص الجميل هو « ما تذهبُ فيه النّفس كلُّ
مذهبٍ » ، أي أنّه ، في لغتنا النّقديّة الحديثة ، النّص
الاحتمالي - المتعدّد المعاني .

وفي كتاب « بيان إعجاز القرآن » للخطّابي (توفي سنة ٣٨٨
هـ .) شيان مهمّان : الأوّل إعادة تحديد النّظم القرآني ،
بشكل أكثر دقة وإحاطة من التّحديدات السّابقة . والثاني
اشتراطُ الثقافة في إبداع النّظم الفنيّ وفي فهمه على السّواء ،
مؤكداً أنّ البديهة وطلاقة اللّسان غير كافيين . وربّما كان هذا
القول يُمثّل البذور الأولى لنقد الشفويّة الشعريّة الجاهلية ،
وجماليّتها - لكن بشكلٍ غير مباشر .

ويرفض الباقلانيّ (توفي سنة ٤٠٣ هـ) في دراساته للبيان
القرآني ، آية مقارنة بين الآية وبيت الشعر ، أو بين السّورة
والقصيدة ، لأنّ النّظم القرآني ، في رأيه ، نَمَطٌ من البيان لا
يُشبهه ، في أيّ شيء ، كلام العرب ، فهو خروجٌ كاملٌ عن
كلامهم الفنيّ ، بأنواعه كلّها . ولكي يوضح استحالة هذه
المقارنة ، يقسم الكلام الفني عند العرب ، إلى خمسة أقسام :

أ - الشعر .

ب - الكلام الموزون غير المقفّى .

ج - الكلام المسجع .

ع - الكلام الموزون غير المسجع .

هـ - الكلام المرسل ، أي المطلق الخالي من الوزن والقافية .

وينتهي إلى القول إنَّ النّصّ القرآنيّ خارجٌ عن هذه الأقسام جميعاً ، وإنّ له خصوصيّة تُفرده غمطاً خاصاً . ومن أجلّ المزيد من إيضاح ما يذهب إليه ، يُحلّل بعض النّصوص العربيّة ، بينها خطبُ للنبيّ والصّحابة وفصحاء العرب ، ويحلّل معلّقة امرئ القيس ، ممثلاً للشعر « القديم » ، وقصائد للبحتري ، ممثلاً للشعر « المحدث » - مدلّلاً على اختلال هذا الشعر وتهافته ، إزاء النّصّ القرآنيّ . ثمّ ينقد الشعراء الذين يتوهّمون أنّ بإمكانهم أن يفيدوا من نظم القرآن في نظمهم الشعريّ ، ويمتدح الشعراء الذين ظلّوا ينظمون شعرهم على « طريقة العرب » ، الطريقة الشفويّة الجاهليّة .

- ٤ -

كانت دراساتٌ خاصّة بالشعر واللّغة تنمو إلى جانب هذه الدّراسات الخاصّة بالنّصّ القرآنيّ . وكان أصحابها ، يقارنون ، بحثاً عن الصّحة والدقّة ، بين الشعر الجاهليّ والنّصّ القرآنيّ ، ويناقشون المسائل المشتركة ، بيانياً ، بين النّظم القرآنيّ والنّظم الشعريّ . أذكر ، تمثيلاً « نقائض جرير والفرزدق » لأبي عبيدة ، و« جمهرة أشعار العرب » للقرشي ، و« معاني الشعر » للأشنانداني ، وكتاب « نقد النثر » لقدامه بن جعفر (توفي سنة ٣١٠ هـ .) و« كتاب الصناعتين » لأبي هلال العسكري (توفي سنة ٣٩٥ هـ .) .

إذا أضفنا إلى المعلن في هذه الدراسات وهو أنّ الإنسان لا يقدر أن يكتب نصّاً يضاهي النّصّ القرآنيّ ، نقيضه المكبوت

وهو ما عبّر عنه النّظام المعتزلي، قائلاً: « إن نظم القرآن ليس بمعجزة، فإن العباد قادرون على مثله، وعلى ما هو أحسن ». (الفرق بين الفرق، للبغدادي، الفضيحة الخامسة عشرة) - أقول إذا أضفنا هذا المكبوت إلى ذلك المعلن ندرك ألى أي مدى كان النصّ القرآني مدار النقاش في كل ما يتّصل بالبيان وفنية القول، بعامة، وبالشعر والنثر، خصوصاً. ندرك، بالتالي، أنّه كان قضية أدبية - فنية، إلى جانب كونه قضية نبوية - دينية. وفي هذا ما قد يسوّغ لنا القول إنّ النصّ القرآني قرئ، بيانياً، قرائتين: تمتّ القراءة الأولى في ضوء البيانية الشفوية الجاهلية - تمسكاً بالفطرة، والقديم الأصلي، فنظر أصحاب هذه القراءة إلى النصّ القرآني في ضوء بلاغة الشعر الجاهليّ (النصّ الأرضي)، وإلى الشعر الجاهليّ في ضوء بلاغة القرآن (النصّ السماوي). ومن هنا أضفوا على الشعر الجاهلي خاصية النّمودج والمثال، شعرياً - (أجمل بيان إنساني هو الشعر الجاهلي، وأجمل بيان بلغة هذا الشعر ذاتها، أرضي وسماوي، بإطلاق، هو النصّ القرآني) - ممّا جعله يبدو كأنه البيان الفطريّ الذي لا يُضاهى، هو أيضاً، والذي لا بدّ من أن يكون ينبوع والقدوة. وقد أعطوا للأسلوب الجاهلي الشعري اسماً يرمز إلى ما يُفرد الشعرية العربية عن غيرها، هو: « طريقة العرب ».

أمّا القراءة الثانية فهي التي حاول أصحابها أن يضيفوا إلى قولهم، بالفطرة وأهميتها، قولهم أيضاً بالثقافة التي تدعم هذه الفطرة وتحتضنها. إنها القراءة التي أسست لما يمكن أن نسميه بـ

« شعرية الكتابة » ، انطلاقاً من الشعرية الشفوية ذاتها . كان أصحاب هذه القراءة يقرأون النصّ القرآني بوصفه نصّاً كونياً - روحياً وفكرياً ، فلم يكن ، بالنسبة إليهم فطرةً وحسب ، وإنما كان أيضاً ثقافةً، ورؤيةً فكريةً شاملة . فلتن كانت لغة القرآن نبويةً أو إلهية من جهة كونها وحياً ، فإنها في الوقت نفسه ، شعرية - من حيث أنها هي نفسها لغة الشعر الجاهلي . ولتن كانت مقدّسة بوصفها لغةً نزل بها الوحي الإسلامي ، فإن هذه القداسة مُحايثةٌ للتاريخ - أو هي ، بمعنى ما ، تاريخيةٌ - فهي إلى جانب كونها تنقل رؤية الغيب ، تنقل ما هو إنساني - ثقافي . إنها التعالي المُحيث ، هي التعالي والمُحيثُ في آن .

ومعنى ذلك أنّ النصّ القرآني كان في هاتين القرائتين ، وفي جميع الحالات ، أساس الحركية الثقافية الإبداعية ، في المجتمع العربي ، الإسلامي ، وبنوعها ومدارها . غير أنّ القراءة الثانية هي التي مهّدت ، كما أرى ، للنقلة من الشفوية الشعرية الجاهلية إلى شعرية الكتابة . وبهذه القراءة ، وفي مُناخها صاغ الجرجاني مبادئ الشعرية الكتابية ، فيما كان يصوغ نظرية النظم القرآني . وكان قد مهّد لها بعض النقاد ، خصوصاً الصوليّ (توفي سنة ٣٣٦ هـ .) .

هكذا يمكن القول إن النصّ القرآني الذي نُظر إليه بصفته نَفياً للشعر ، بشكلٍ أو آخر ، هو الذي أدّى على نحوٍ غير مباشر ، إلى فتح آفاقٍ للشعر ، غير معروفة ولا حدّ لها ، وإلى تأسيس النقد الشعري ، بمعناه الحقّ .

يقدم الصولي أول دفاع شبه متكامل عن شعرية الكتابة ، وهي هنا طريقة أبي تمام الشعرية ، أو « الطريقة المحدثه » في مقابل « طريقة العرب » ، أو « الطريقة القديمة » . وفي دفاعه عن هذه الطريقة المحدثه التي خالفت طريقة الأوائل ، أي شعراء الشفوية الجاهلية ، يؤكد على الأمور التالية :

أ - تتمثل خصوصية الطريقة المحدثه في ابتكار معانٍ لم تعرفها الشفوية الجاهلية ، وتتمثل هذه الخصوصية كذلك في ابتكار لغة شعرية جديدة . فالإحداث الشعرية إذاً ، هو ابتكار ما لم يعرفه الأقدمون .

ب - جودة النص الشعري في ذاته ، هي التي يجب أن تكون معيار التقويم ، لا الأسبقية الزمنية . فالأول ، شعرياً ، هو ، بالضرورة ، الأول في الجودة ، لا الأول في الزمن . فطريقة الأوائل ، إذاً ، لا يصح أن تكون معياراً .

ج - الثقافة العميقة الشاملة شرط لا بد منه لكل من يحاول أن يكون ناقداً شعرياً . فلا بد لناقد الشعر أن يكون « من أهل النفاذ في علم الشعر » ، كما يعبر الصولي . وانعدام هذه الثقافة لدى نقاد الشعر في عصره ، هو الذي كان وراء جهلهم بخصوصية الشعر المحدث ، وشعر أبي تمام ، ووراء معاداتهم حركة الإحداث الشعري ، أو شعرية الكتابة .

هكذا يؤكد الصولي على تقدم أبي تمام ونسوقه في طريقته

الشعرية المُحدثة التي تقوم ، خلافاً للشعرية الجاهلية ، على « غموض المعاني ودقتها » كما يرى الأمدى (توفي سنة ٣٧٠ هـ) ، والتي هي طريقة الشعراء « أهل المعاني ، أصحاب الصنعة ، ومن يميل إلى التدقيق ، وفلسفي الكلام » ، كما يرى الأمدى أيضاً .

يعطي الجرجاني هذه القضايا ، وبخاصة شعرية الكتابة ، وهي ما هيمننا ، هنا ، شكلاً نقدياً متكاملًا في كتابه : « أسرار البلاغة » و« دلائل الإعجاز » . فهو يرى أن « النظم » هو الأساس في الكشف عن شعرية الكتابة أو النص . ويعرف « النظم » بأنه « تعليق الكلم بعضها ببعض ، وجعل بعضها بسبب من بعض » (دلائل الإعجاز ، المقدمة) . لكن هذا لا يعني ضم الشيء إلى الشيء كيفما جاء واتفق ، وإنما يعني ترتيب الكلمات على حسب ترتيب المعاني في النفس ، بحيث تتناسق دلالتها ، وتتلاقى معانيها على الوجه الذي اقتضاه العقل . والنظم ، وفقاً لهذا التحديد ، يشبه الصياغة والتحرير (التوشية ، والتزيين) ويشبه كذلك التفويف (الرقة ، وتعدد الألوان مع وجود البياض بينها) ، والنقش وكل ما يقصد به التصوير (المصدر نفسه ، ص ٤٠ - ٤١) . وهذا مما يذكر بتعريف الجاحظ للشعر ، فهو « صياغة ، وضرب من التصوير » .

سيكون طبعياً ، إذأ ، أن لا يُنظر ، في النظم ، إلى اللفظ بذاته . فالألفاظ « لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة ، ولا من حيث هي كلمٌ مفردة . وإنما تثبت لها الفضيلة وخلافها في

ملاءمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها . فنحن كثيراً ما نرى كلمة تروقنا وتؤنسنا في موضع ، ثم نراها بعينها تثقل علينا وتوحشنا في موضع آخر » . (المصدر نفسه ص ٣٨) .

كذلك لا يُنظر في النظم إلى المعنى في ذاته ، إذ لا مزية له من حيث هو معنى قائم بنفسه . فسيل المعاني « هو سبيل الأصباغ التي تعمل منها الصور والنقوش . فكما أنك ترى الرجل قد تهذى في الأصباغ التي عمل منها الصورة والنقش في ثوبه الذي نسج ، إلى ضَرْبٍ من التخيّر والتدبّر ، في أنفُس الأصباغ وفي مواقعها ومقاديرها ، وكيفية مزجها لها ، وترتيبه إياها ، إلى ما لم يتهدّد إليه صاحبه ، فجاء نقشه من أجل ذلك أعجب ، وصورته أغرب . كذلك حال الشاعر والشاعر » في ما يُختصّ بالمعنى الذي يقصدان إليه » . (المصدر نفسه ، ص ٧٠) .

وكما أنّ المزية ليست في اللفظ بذاته ، ولا في المعنى بذاته ، فإنها كذلك ليست من « جانب العلم باللّغة » . إذ « لو كانت المزية تجب من أجل اللغة ، والعلم بأوضاعها وما أراداه الواضع فيها ، لكان ينبغي أن لا تجب المزية بما يتدثه الشاعر في كلامه من استعارة اللفظ للشيء لم يُستعر له ، وأن لا تكون الفضيلة إلّا في استعارة قد تعورفت في كلام العرب وكفى بذلك جهلاً . وإنما المزية في حسن التخيّر ، ومعرفة موضع الكلم » (. . .) « وإذا كان الكلام بمثابة التصوير والصياغة ، وكان المعنى بمثابة الشيء الذي يقع التصوير والصوغ فيه - كالفضة والذهب يصاغ منها خاتم أو سوار ، فإنّ من المحال إذا أردنا

التقويم أو النَّظَر في صوغ الخاتم وفي جودة العمل ورداءته ، أن
 ننظر إلى الفضة الحاملة لتلك الصورة ، أو الذهب الذي وقع
 فيه العمل وتلك الصنعة ، كذلك من المحال ، إذا أردنا أن
 نعرف مكان الفضل والمزية في الكلام ، أن ننظر في مجرد معناه «
 (المصدر نفسه ، ص ١٩٢ - ١٩٧) . ينتج عن هذا أمران :
 الأول هو أن الشعرية هي في طريقة إثبات المعنى ، والثاني هو
 أن اكتشاف الشعرية لا يتم بالسماع وحده ، وإنما يجب النَّظَر
 إلى النص « بالقلب » وتجب « الاستعانة بالفكر » و« يجب
 إعمال الروية ، ومراجعة العقل والاستنجد بالفهم » .
 (المصدر نفسه ، ص ٦٧ ، ص ٥١) . وإذا سألنا
 الجرجاني ، في هذا السياق : ما شأن الوزن ؟ فإنه يجيبنا :
 « الوزن لا يعنيننا أمره » ، وإنه لا يدعو إلى الشعر من أجل
 الوزن ، وإنما إلى حسن التمثيل والاستعارة ، وإلى التلويح
 والإشارة ، وإلى صنعة معينة خاصة (المصدر نفسه ، ص
 ٢٠) ، ذلك أن الوزن « ليس من الفصاحة والبلاغة في
 شيء . إذ لو كان له مدخلٌ فيها ، لكان يجب في كل قصيدتين
 اتفقتا في الوزن ، أن تتفقتا في الفصاحة والبلاغة . فليس بالوزن
 ما كان الكلام كلاماً ، ولا به كان كلامٌ خيراً من كلام »
 (المصدر نفسه ، ص ٣٦٤) .

- ٦ -

إذا كان النظم سراً الشعرية ، فما يكون سرّ النظم ؟ إنه كما
 يجيب الجرجاني : « إن محاسن الكلام في معظمها ، إن

لم نقل كلَّها متفرّعة عن صناعة المجاز وأدواته ، وراجعة إليها «
 (أسرار البلاغة ، ص ٢٦) ، فاللغة المجازية « سحرٌ » ، كما
 يعبرُ ؛ إنها تبرز الكلام « أبدأ في صورة مستجدّة » ،
 و« تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ » . وبهذه اللّغة
 ترى « الجماد حياً ناطقاً ، والأجسام الخرس مبيّنة » ، وهي
 تريك « المعاني اللّطيفة التي هي من خبايا العقل كأنها قد
 جُسّمت » ، وتلطف « الأوصاف الجسمانية حتى تعود روحانية
 لا تناها إلا الظنون » (المصدر نفسه ، ص ٤٠ - ٤١) .

وللّغة المجازية درجات أرقاها الاستعارة . ولا يكون
 للصورة هنا قوّة تهزّ وتحرك إلا إذا كان الشبه مقررًا بين شيئين
 مختلفين في الجنس . فكلّما كان التباعد بين الشئين أشدّ ،
 كانت الصّورة إلى النفوس أعجب ، وكانت النفوس لها
 أطرب . ذلك أنّ موضع الاستحسان هو أنّ الإنسان يرى بها
 الشئيين مثلين متباينين ، ومؤتلفين مختلفين . المجاز هنا يعمل
 عمل السّحر « في تأليف ما يختلف ، كأنه يختصر البعد بين
 المشرق والمغرب ، ويرينا الأضداد ملتئمًا ، ويأتينا بالحياة
 والموت مجموعين ، والماء والنار مجتمعين » (المصدر نفسه ، ص
 ١١٦ ، ١١٨) . وهذا يدخلنا في عالمٍ من الغرابة كما يقول
 الجرجاني ، بحيث تكون الاستعارات أو الصّور الشعريّة مما لا
 يقدر الخاطر أن يناها بسرعة ، ومما لا يقع في الوهم من مجرد
 النّظر ، فهي لا تُدرك إلا « بعد تثبيتٍ وتذكّرٍ وفليّ للنفس عن
 الصّور التي تعرفها ، وتحريك للوهم في استعراض ذلك ،
 واستحضار ما غاب منه » (المصدر نفسه ، ص ١٤٤) ، ذلك أنّ

«كل شبه رجع إلى وصفٍ أو هيئةٍ من شأنها أن تُرى وتُبصر أبداً، فالتشبيه المعقود عليه نازلٌ مبتدلٌ. وما كان بالضدّ من هذا، وفي الغاية القصوى من مخالفته، فالتشبيه المردود إليه غريبٌ نادرٌ، بديعٌ. ثم تتفاضل التشبيهات التي نحىء واسطةً لهذين الطرفين بحسب حالها منها. فما كان منها إلى الطرف الأوّل أقرب، فهو أدنى وأنزل، وما كان إلى الطرف الثاني أذهب، فهو أعلى وأفضل، وبوصف الغريب أجدد» (المصدر نفسه، ص ١٥١). والقاعدة في هذا كلّها هي إيجاد الائتلاف في الأشياء المختلفة، أو هي بتحديد أدق: «شدة ائتلافٍ في شدة اختلاف» (المصدر نفسه، ص ١٣٦، ١٤٠).

ويعلّل الجرجاني الأسباب التي تبعث على الإعجاب باللّغة المجازية، فيقول إنّ الطبع مبنيٌّ على أنّ الشيء إذا ظهر من مكانٍ لم يُعهد ظهوره منه، وخرج من موضعٍ ليس بمعدنٍ له، كانت النفس أكثر إعجاباً به، وأكثر شغفاً» (المصدر نفسه، ص ١٨٨).

- ٧ -

لكن، كيف نعرف مزية الكلام الشعريّ؟ كيف نكتشف وجه الدقة في صنّعه، «ومكان الخلق، وموضع الأستاذية» كما يعبر الجرجاني؟ للإجابة عن هذا السؤال، يشير الجرجاني إلى أنه «ليس بين الخفايا والمشكلات أعرب مذهباً في الغموض ولا أعجب شأناً من المزية، ولا أكثر تفلّناً من الفهم. وما قاله العلماء والبلغاء في صفتها، رموزٌ لا يفهمها إلا من هو في مثل

حالمهم من لطف الطَّبِيع ، ومن هو مهياً لفهم تلك الإشارات » . ويضيف قائلاً إنَّ المعنى في الشعر « كالجواهر في الصِّدْف ، لا يبرز لك إلا أن تشقّه عنه ، (. . .) وليس كلُّ فِكْرٍ بقادرٍ على أن « يهندي إلى وجه الكشف عمّا اشتمل عليه ، ولا كلُّ خاطرٍ يُؤدِّن له في الوصول إليه ، فما كلُّ أحدٍ يفلح في شقِّ الصِّدْفَةِ ، ويكون في ذلك من أهل المعرفة » (أسرار البلاغة ، ص ١٢٨) . ذلك أن الصُّور التي تبدعها اللُّغة المجازيَّة « توميء إلى ما تمثله الظنون » ولا تُعقل إلا « بغريزة العقل ونظر القلب » ، فهي تدقُّ وتلطف ، وتغمض ، وتغرب ، بحيث لا تدرك إلا « بضرب من التأوُّل » يستند إلى التأمُّل العميق ، والرويَّة ، ولطافة الفِكْرِ . بل لا يفهمها حقُّ الفهم إلا من له ذهنٌ ونظرٌ يرتفعان به عن « طبقة العامَّة » ، أي « ذوو الأذهان الصَّافية ، والعقول النافذة ، والطباع السليمة ، والنفوس المستعدَّة لأن تعي الحكمة » (المصدر نفسه ، ص ٨٠-٨١- ، ٨٤ ، ٦٠) .

ولا بدّ ، في هذا كَلِّه ، من إدراك تفاصيل الصَّنعة ، إذ « بإدراك التفاصيل ، يقع التفاضل بين راءٍ وراء ، وسامع ، وسامع ، فأما الجُمْل فتستوي فيها الأقدام » ، فنحن في إدراك تفصيل ما نراه أو نسمعه وتذوّقه كمن ينتقي الشيء من بين جملة أشياء ، وكمن يميّزه مما اختلط به . لكن حين لا يهتّمنا التفصيل ، نكون كمن يأخذ الشيء جزافاً ويجرّفه جرفاً . (المصدر نفسه ، ص ١٤٤) .

وكما أنّ هناك تفاضلاً في الفهم ، فإنَّ هناك تفاضلاً في

الصَّنعة . فعلى حسب دقة مسلك الشاعر في ابتكار الصُّور ، ولطف مذهبه ، يستحق التَّقديـم . وعلى حسب المراتب في ذلك ، نعطيه في بعض منزلة « الحادق الصَّنع ، والمُلهم » ، و« الألمعي المحدث الذي سبق إلى اختراع نوع من الصَّنعة حتى يصير إماماً ، وحتى تعرف تلك الصَّنعة ، باسمه . ونعطيه في بعض ، موضع المتعلِّم ، المقتدي الذي « يحسن التشبُّه بمن أخذ عنه » ، علماً أنَّ « التقليد نقيصة » (المصدر نفسه ، ص ١٣٨ ، ١٥٩) .

إذا أضفنا إلى ذلك رأي الجرجاني في أنَّ المعاني العامية والأمور المشتركة ، لا مزية فيها ، وأنَّ المزية هي من جهة ما يُستنبط بالفكر ، أو هي في ما يُسميه بـ « معنى المعنى » ، وهو أن نعقل من ظاهر اللفظ معنى يقودنا إلى معنى آخر، نحصل لدينا أنَّ الشعر خاصيٌّ ، وأنَّ فهمه ، بالتالي ، خاصيٌّ - وقفَّ على أهل الدُّوق والمعرفة . (دلائل الإعجاز ، ص ٢٥٥) .

أصل إلى أنَّ الجرجاني في نقده الذي عرضت منه ، بإيجاز بالغ ، ما يهمننا في إطار هذه المحاضرة ، يقَدِّم نقضاً - يكاد أن يكون كاملاً - لمعايير الشعرية الشفوية الجاهلية ، ويؤسِّس معايير أخرى لشعرية الكتابة ، يستلهمها من الأفق الكتابي الذي فتحه النصُّ القرآني .

- ٨ -

يتجلَّى لنا ، في ضوء ما تقدِّم ، أنَّ جذور الحدائث الشعرية العربية ، بخاصة ، والحدائث الكتابية ، بعامة ، كامنة في النصِّ

القرآني ، من حيث أن الشعريّة الشفويّة الجاهليّة تمثل القدم الشعريّ ، وأنّ الدراسات القرآنية ، وضعت أسساً نقدية جديدة لدراسة النصّ ، بل ابتكرت علماً للجمال ، جديداً ، ممهّدة بذلك لنشوء شعريّة عربيّة جديدة .

إذا أضفنا إلى هذا كلّ مدى تأثير النصّ القرآنيّ في شعريّة النصّ الصوفيّ ، عرفنا كيف أنّ الكتابة القرآنية ولدت تذوقاً جديداً للغة الفتيّة ، وممارسة كتابيّة جديدة ، وكيف أن القرآن أصبح « منبع الأدب » ، كما يعبر ابن الأثير (توفي سنة ٦٣٧ هـ .) ، وكيف أنّ الدراسات القرآنية توفّر المصدر الأكثر أهميّة لدراسة شعريّة اللّغة العربيّة .

- ٩ -

قبل أن أشير إلى تجلّيات الحداثة التي أسّس لها النصّ القرآنيّ ، محاولاً إيجازها في مبادئ عامة ، أودّ أن أعرض لبعض الشعراء الذين أخذوا بدءاً من منتصف القرن الثاني الهجريّ ، يحقّقون في شعرهم ، تطبيقياً ، ما رآته الدراسات القرآنية نظرياً ، في النصّ القرآنيّ . فمسلم بن الوليد ، مثلاً ، (توفي سنة ٢٠٨ هـ) هو أوّل من حاول أن يجعل بلاغة القصيدة شبيهةً ببلاغة النصّ القرآنيّ ، كما يحدّدها الرّمانيّ ، أي « إيصال المعنى إلى القلب في أحسن صورةٍ من اللفظ » ، وفقاً لرأي ابن قتيبة الذي يقول عنه إنه « أوّل من ألطف في المعاني ، ورقّق في القول » . وهو ، وفقاً لرأي آخرين ، أوّل من حاول أن يعتمد البديع « الاستعارة ، الطباق ، الجناس) طريقاً للأداء الفنيّ ،

مستلهما في ذلك النصّ القرآنيّ .

وكان بشّار بن برد (توفي سنة ١٦٨ هـ) في أساس الخروج على الشفوية الشعرية الجاهلية ، وابتكار لغة الشعرية الكتابية ، أو لغة الحاضرة بديلاً للغة البادية . وقد أوصل أبو نواس (توفي سنة ١٩٥ هـ) هذه اللغة إلى أوجٍ فني لا سابق له ، تحوّلت اللّغة الشعرية ، انطلاقاً منه ، تحوّلاً شبه كليّ . ففي شعره البداية الأكثر غنىً وشمولاً وتنوعاً لحدائث الشعرية الكتابية . فهو مقارنة معرفيّة للأشياء والعالم والإنسان بحساسية جديدة ، وجمالية جديدة .

وينطلق أبوتمام (توفي سنة ٢٣١ هـ) في تجربته الشعرية من رؤية ترى أنّ الشعر نوع من خلق العالم باللغة ، مشبهاً العلاقة بين الشاعر والكلمة بالعلاقة بين عاشقين ، وفعل الشعر بالفعل الجنسي . هكذا يقيم علاقاتٍ غير معهودة بين الكلمة والكلمة ، وبين الكلمة والشيء ، وبين الإنسان والعالم ، فيشوّس « المعنى » و« اللفظ » معاً ، ويشوّس المفهوم الموروث ، الشفويّ ، للشعر ذاته .

- ١٠ -

أحدّث الان عن المبادئ الجمالية والنقدية التي نشأت بتأثير من الدّراسات القرآنية ، وأسست لحركة الانتقال من شعرية الشفوية الجاهلية إلى شعرية الكتابة ، موجزاً إياها في النقاط التالية :

أولاً - مبدأ الكتابة دون احتذاء نمودج مسبق . فعلى الشاعر أن يبتدىء شعره ابتداءً لا على مثال . ولا يتضمّن هذا المبدأ القول بضرورة الابتعاد عن محاكاة الشعر الجاهلي وحسب ، وإنما يتضمّن كذلك القول بضرورة اكتشاف آفاق غير معهودة في طرق التعبير ، والغوص في أعماق النّفس ، ومقاربة الأشياء والعالم . وهذا مما ساعد على إرساء مصطلحات نقدية تؤكّد كلّها على التّفرد والابتداء . كان يقال عن بشّار ، مثلاً ، إنه « أستاذ المحدثين » ، و« سلك طريقاً لم يسلكه أحد » ، وكان يقال عن أبي تمام ، مثلاً آخر ، إنه « رأس في الشعر » ، « مبتدىء المذهب » . وكان يوصف بأنه « مخترع » وبأن شعره « معجزة » . ووصفه البحثري ، تلميذه وصديقه ، بأنه « الرئيس الأستاذ » ، ووصفه آخرون بأنه « الإمام المتبوع » . وكان أبو العلاء المعرّي ، مثلاً أخيراً ، يسمي شعر المتنبّي بـ « معجز أحمد » .

ويتضمّن هذا المبدأ القول بضرورة نقض العادة ، باستمرار ، لكي يظلّ الشعر ، باستمرار ، غريباً وجديداً .

ثانياً - اشتراط الثقافة العميقة الواسعة لكلّ من الشّاعر والنّاقد . فكتابة الشعر وقراءته تستلزمان معرفة وخبرة ومراساً ، ولا تكفي البدهاة والارتجال ومجرّد المعرفة اللغوية .

وهذا مما أدّى إلى القول إنّ الشعر ليس للجميع ، وإنما هو مقصوداً على فئةٍ خاصّة ، فللشعر أهله ومن الصّعب أن يفهمه « غير أهله » .

ثالثاً - النظّر إلى كلّ من النّص الشعري القديم ، والنّص الشعري المحدث ، في معزلٍ عن السّبق الزمني أو التّأخر ، وتقويم كل منهما بحسب جودته الفنيّة في ذاته . وفي هذا بداية القول إن الكمال الشعري ليس وقفاً على القديم ، وإنّ المحدث ليس ، بالضرورة ، أدنى منه . بل يمكن أن يكون المحدث أكثر جمالاً . والقديم ، إذا ، ليس نموذجاً ولا معياراً .

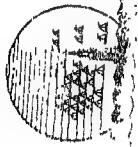
وقد استنّج هذا المبدأ التّشديد على عناصر شعريّة معيّنة والتّقليل من أهميّة عناصر أخرى ، كما رأينا مثلاً عند الجرجاني الذي يقلّل من شأن الوزن في ذاته ، وعند الباقلاني الذي يؤكّد على وحدة القصيدة ووحدة السّورة في تحليله إيّاهما . واستتبع كذلك دراسة نسيج النّص والدخول في تفاصيله ، وعدم الفصل بين اللفظ والمعنى ، والتّوكيد على أنّ اللفظة ليست قبيحة بذاتها أو جميلة بذاتها ، فقبحها وجمالها مرتبطان بسياقها وكيفية اقترانها بغيرها ، وبلاغة الكلام ليست في المفردات ، وإنّما تعود إلى خصائص نسجها وإلى العلاقات الفنيّة والمعنويّة التي يقيمها هذا النّسج .

رابعاً - نشوء نظرة جماليّة جديدة - فلم يعد الوضوح الشفويّ الجاهلي معياراً للجمال والتّأثير ؛ بل صار هذا الوضوح يُعدّ على العكس ، نقيضاً للشعريّة ، كما يراها الجرجاني . فالجماليّة الشعريّة تكمن ، بالأحرى ، في النّص الغامض ، المتشابه ، أي الذي يحتمل تأويلاتٍ مختلفة ، ومعاني متعدّدة - النّص الذي « تذهب النفس فيه كلّ مذهب » ، كما يعبر الرّماني .

خامساً - إعطاء الأولوية لحركية الإبداع والتجربة ، بحيث يبدو الشعر تجاوزاً دائماً للعاديّ ، المشترك ، الموروث ، لا « يهاب أن يخرق الإجماع » ، كما يعبر الجرجاني ، وبحيث تصبح الشعرية « ضرباً من الفتنة » كما يعبر أيضاً ، أو كيمياء « تعطي الشبهة سلطان الحجة ، وترد الحجة إلى صيغة الشبهة ، وتصنع من المادّة الخسيسة بدعاً تغلو في القيمة وتعلو ، وتفعل من قلب الجواهر وتبديل الطبائع ما ترى به الكيمياء وقد صحت ، ودعوى الإكسير وقد وضحت ، - إلّا أنها روحانية تتلبس بالأوهام والأفهام ، دون الأجسام والأجرام » (أسرار البلاغة ص ٣١٧ - ٣١٨) .

وربّما كان أفضل ما أختتم به وما يعبر عن أفق الشعرية الجديدة هذه الأبيات لأبي نواس ، التي هي في الوقت نفسه بمثابة بيان شعري :

غير أنّي قائلٌ ما أتاني
من ظنوني ، مكذبٌ للعيان
أخذت نفسي بتأليف شيء
واحدٍ في اللفظ شئ المعاني
قائم في الوهم ، حتى إذا ما
رمته ، رمت مُعَمّى المكان
فكأنّي تابعٌ حسنٌ شيء
من أمامي ليس بالمُستبان



الشعرية والفكر

- ١ -

ثمة ثلاث ظواهر أحرص على أن أبدأ بها هذه المحاضرة حول الشعرية والفكر عند العرب . تتصل الأولى بالنقد الشعري العربي ، والثانية بالنظام المعرفي القائم على علوم اللغة العربية الإسلامية ، نحواً وبلاغةً ، فقهاً وكلاماً ، أما الثالثة فتتصل بالنظام المعرفي الفلسفي .

أولاً ، اتخذ النقد ، في مُعظمه ، من الشعر الجاهليّ نموذجاً ومثالاً ، وقوم الشعر اللاحق ، إيجاباً أو سلباً ، بحسب اقترابه منه في الطريقة الشعرية ، أو ابتعاده عنه . ويُفترض في هذا النقد إدراكه أنّ الشعر الجاهلي لم يكن مستودع « الألحان » العربية وحسب ، وإنما كان أيضاً ، مستودع « الحقائق » و « المعارف » . ويعني ذلك أنّ الشاعر الجاهلي لم يكن « يُنشد » وحسب ، وإنما كان « يفكر » أيضاً ، وأن القصيدة الجاهلية لم تكن مصدر طرب وحسب ، وإنما كانت أيضاً مصدر معرفة . يعني ذلك ، بعبارة ثانية ، أنّ الشعر الجاهلي لم يكن واحداً ، وإنما كان متعدداً . المسألة التي تطرح في هذا الصدد هي أنّ هذا المتعدد قُلِّص في نموذج واحد ، وأنّ هذا النموذج نُظر إليه ، نقدياً ، بوصفه

نشيداً ، بحيث غلبت قيم النشيد على طبيعة الشعر الجاهلي ،
وغلبت تبعاً لذلك معايير الشفوية الشعرية في تقويم الشعر ،
وفُصِّل ، نتيجةً لهذا ، على نحوٍ شبيهٍ قاطعٍ بين الشعرية
والفكر . وحيثما رأى هذا النّقد عند هذا الشاعر أو ذاك ميلاً إلى
الفكر ، بشكلٍ أو آخر ، كان يعدّه انحرافاً عما سمّاه بـ
« الطريقة العربيّة » في نظم الشعر - انحرافاً يُسمّيه حيناً
بالغموض ، وحيناً بالتعقيد ، وحيناً بالإغراب ، وحيناً بالمحال ،
أي الذي أحيل عن الحق . وهي كلّها صفاتٌ كان يطلقها للنض من
قيمته الشعرية . بل إنّ بين ممثلي هذا النّقد من أخرجوا أبا العلاء
المعري ، مثلاً ، من دائرة الشعر ، تمسكاً بمقاييس تلك الطّريقة ،
وسمّوه بالحكيم . ووقفوا من المتنبي قبله موقفاً مشابهاً . وسموا أبا تمام
قبلهما « مفسداً » للشعر العربي و« طريقة العرب » .

وينسى هذا النّقد أنّ هؤلاء الشعراء كانوا ، في علاقة
شعرهم بالفكر ، امتداداً بشكلٍ أو آخر ، للشعر الجاهليّ
نفسه ، - امتداداً أكثر غنى وعمقاً بالطبع - كما نراه ، تمثيلاً لا
حزراً عند الشنفرى ، وعروة بن الورد ، والسموأل ، والأفوه
الأودي ، وعلقمة الفحل ، وزهير بن أبي سلمى ، وطرفة بن
العبد ، وعدي بن زيد ، ولبيد بن ربيعة ، وعبيد بن الأبرص ، في
كثيرٍ من الشعر الذي تركوه لنا .

وينسى أصحاب هذا النّقد أنّهم هم أنفسهم الذين نقلوا
وكرّروا أنّ الشعر لم يكن للعرب مجرد « ديوان للألحان » ، وإنما
كان « ديوان علومهم » و« شاهد صوابهم وخطأهم » و« أصلاً

يرجعون إليه» ، (ابن خلدون)، «فيه الحق والحكمة» ،
«مجنى ثمر العقول» ، «هادٍ مرشد» ، «واعظ مثقف» ،
«يخلد الآثار» (الجرجاني) - ينسون ، باختصار ، أنّ الشعر
الجاهلي كان ، بالإضافة إلى أنه نشيد ، نهجاً خاصاً من المقاربة
الفكرية للأشياء والعالم ، وأنه لم يكن ينهض على تجربة انفعالية
وحسب ، وإنما كان ينهض أيضاً على تجربة فكرية .

ثانياً ، إنّ النظام المعرفي الذي بني على الدين - فقهاً وكلاماً
من جهة ، وعلى اللغة - نحواً وبلاغة ، من جهة ثانية ، فصل
هو أيضاً بين الشعرية والفكر ، فصلاً قاطعاً . لكن المفارقة هنا
هي أنّ ما عدّه السّدين ضللاً وإغواءً ، يجعل منه ممثلاً لهذا
النظام المعرفي ، مصدر استمتاع جمالي ، ولذة نفسية ، وأن هذا
النظام الذي استمدّ من نصّ كتابي بخصائص كتابية ، أغنى
النصّ القرآني ، هو نفسه كان يدعم التنظير للشفوية الغنائية
ويؤكد معاييرها الفنية ، ويشارك في إعلانها معايير ثابتة ، شبه
مطلقة .

ثالثاً ، الظاهرة الثالثة هي أنّ النظام المعرفي البرهاني الذي
يُعدّ ، بمعنى ما ، قطيعة على صعيدي المنهج والمعرفة ، مع
النظامين السّابقيين ، إنّما هو تواصلٌ معها ، بشكلٍ أو آخر ،
على صعيد النظرة إلى الشعر . فهو يكملها ، ويضيف إلى ما
يقدمانه مرجحاً ، خاصّةً بهما ، حججه العقلية الخاصة به -
والتي يستقيها من الفكر اليوناني .

هكذا نرى أنّ الشعر هو ، بالنسبة إلى العرب الذين نظّروا

له ، إِمَّا أَنَّهُ « تَمْتَعُ بِمُطْرَب » ، وَإِمَّا أَنَّهُ « مِنْفِي » ، مطرود .
 « . فمجال الشعر هو الكذب ، واللا معقول ، أو هو مجال
 الحساسية والمتعة . الشعرية ، بعبارة ثانية ، نقص أو عنصر
 سلبي في مقارنة أشياء العالم وأسراره . والشعر ، في أحسن ما
 يوصف به ، لعبٌ ومحاكاةٌ وتخيل .

يمكن ، من الناحية الدّينية ، أن نجد تسويغاً لما ذهب إليه
 النظام المعرفي الدينيّ - اللغويّ . فنحن إذا رجعنا إلى جذر
 كلمة شعر في العربية ، وهي : « شَعَرَ » نرى أنّها تعني عَلِمَ ،
 وَعَقَلَ ، وَقَطَنَ . وبهذا المعنى الأصليّ يكون كلّ علمٍ شعراً .
 وسُمّي الشاعر شاعراً لأنه يشعر ما لا يشعر غيره ، أي يعلم ما
 لا يعلم غيره . (لسان العرب ، مادة : شعر) لكنّ مصطلح
 الشعر غلب على القول المنظوم بالوزن والقافية ، أي القول
 « المحدود بعلاماتٍ لا يجاوزها » . وغلب على شعر معنى آخر
 هو : أَحْسَ . هكذا صار الشعر حساً وهو ما « نعبّر به عن أول
 العلم بالمدرّكات » . لهذا يقال : « حسست بالحُميّ ، ولا يقال
 حسست بأنّ الله واحد » ، فالله لا يوصف بأنّه يُحَسّ ، بل بأنّه
 يُدْرِك . وربّما كان في هذا ما يفسر دينياً قصر الشعر على
 الإحساس ، والفصل بينه وبين الفكر . فليس للشعر أن
 يتجاوز أوّل العلم ، وهو ما يتيح الحسّ . أمّا ما يتجاوز الحسّ
 فهو للدين . ومن هنا ساد الاعتقاد أنّ الشعر عاجزٌ بطبيعته ،
 أن يقدّم معرفةً ، أو يكشف عن حقيقة ، لأنّه كمثل مصدره ،
 وهو الحسّ ، خادعٌ وباطل . فلا ندرك الحقيقة بالشعر ، بل
 بالدين وحده . ويكون دور الشعر حصراً في توفير المتعة

الجمالية - كما يتيحها الدين ، ويضع حدودها .

وفي هذا ما يخالف جذر الكلمة . فهذا الجذر يُتيح لنا أن نعيد النظر في المصطلح السائد للشعر ، وأن نوحّد بينه وبين الفكر ، من حيث أنه لا يكتفي بأن يُحسّ بالأشياء ، وإنما يفكّر بها .

لكن ، إذا كنّا نجد تسويغاً للنظام المعرفي الديني - اللغوي في موقفه من الشعرية ، فأبى تسويغ نجده للنقد الشعري ذاته ؟ الواقع أنّ هذا النقد يفسد بحث الشعرية أساساً . ذلك أنه لم يكن نقداً للشعر في ذاته ، بقدر ما كان نقداً له في علاقته الوظيفية الاجتماعية - الأخلاقية . فقد كان الوعي النقدي الشعري وعياً وظيفياً أكثر مما كان وعياً شعرياً ، بحصر المعنى . خصوصاً أنّ سؤال : « ما الشعر ؟ » وجوابه المحدّد الواضح كانا الأساس الذي يُنطلق منه الناقد قُبلياً ، في تذوّقه الشعر وفي أحكامه .

إنّ هذه الظواهر تقتضي في ذاتها دراسة خاصة تكشف عن أسبابها . إنّها ، في أبسط الأمور ، تقتضي أن نقرأ من جديد موروثنا النقدي - الفكري ، وأن نكتب من جديد ، في ضوء ذلك ، تاريخ الشعر العربي وتاريخ جماليته .

- ٢ -

سا نفتقده في النظرية ، نراه في النصّ الإبداعي . فهذا النصّ الذي نجده عند بعض الشعراء من جهة ، وعند بعض المتصوّفين من جهة ثانية ، يخرق تلك النظم المعرفية

وتنظيراتها ، إذ أنه يحقّق في بنيته وفي رؤيته علاقةً عضويّةً بين الشعريّة والفكرية ، ويفتح أمامنا بحدوسه واستبصاراته ، أفقاً جالياً جديداً ، وأفقاً فكرياً جديداً .

ينشق هذا النصّ اساسياً من نظرةٍ لا تجزئ الإنسان إلى حسٍّ من جهةٍ ، وفكرٍ من جهةٍ ثانيةٍ ، أو إلى عاطفةٍ وعقلٍ ، وإنما ترى إليه كلاً لا يتجزأ : طاقةٌ وعيٌ موحدٌ. ويقف هذا النصّ ، بخصائصه ، من حيث أنه مكتوبٌ ، على الطرف المناقض للنصّ الشفويّ . أضيف ملاحظةً خاصةً بالنصّ الصوفيّ هي أنه يخلق لغةً شعريّةً جديدةً ، وشكلاً شعرياً جديداً ، وشعريّةً جديدةً - إلى جانب الشعر الموزون ، وفي معزلٍ عنه .

سأقدّم ثلاثة نماذج متباينة للوحدة بين الشعريّة والفكر في الكتابة الإبداعية العربيّة ، تكفي بتنوعها لتقديم صورةٍ شبه وافيةٍ عنها ، وهي : النصّ النواصي ، والنصّ النثريّ ، والنصّ المعريّ .

- ٣ -

يمكن أن نعدّ النصّ النواصيّ (القرن الثاني الهجريّ توفي ١٩٨ هـ .) بدايةً ، لكنّها شبه كاملة ، تؤسّس لهذه الوحدة . قوامٌ هذا النصّ جدلٌ بين ما يرفضه الشاعر وما يقبله ويدعو إليه . فهو يرفض قيم الحياة العربيّة البدويّة ، ويرفض التعليميّة الدنيّة ، وبخاصّة في شكلها الأخلاقيّ . ويدعو إلى الحياة المدنيّة وقيمتها ، وإلى تجاوز هذه التعليميّة وممارسة المحرّم

أو الحرام . ولا نكاد نرى له نصاً يخلو من هذا الجدل . وهو جدلٌ يتجه دائماً نحو تأليفٍ يرتسم فيه جانبٌ من الأفق الحياتي والفكري الذي يريد أن يفتحه . هكذا نستشف دائماً وراء النصّ طريقاً للمعرفة خاصّة ، ونظاماً أخلاقياً خاصاً . وتكمن الشعريّة هنا في الكشف عن طاقات الإنسان ، وعن رغباته المكبوتة ، وفي تفجيرها بحيث تزول الهوة التي تفصل بين انفعاله وفعله ، بين رغبته وقدرته . تكمن كذلك في ما يفترضه هذا التفجير : أعني تهديم الحواجز التي تغلق فضاء الحرّيّة . ففي النصّ النواصي لبّ يلتهم كلّ عائق ، سواء كان دينياً أو اجتماعياً . وفي هذا ما يفسّر كونه لا ينقل الفرح بممارسة الحلال ، المباح ، بقدر ما ينقل ، على العكس ، الفرح بممارسة الحرام ، المحرّم . فهو يرى أنّ خرقَ المحرّم يولد فوضى الغبطة ، التي هي نوعٌ من هدم النظام الثقافي - الأخلاقي القائم ، ونوعٌ من الوعد الوثائق بمجيء ثقافة لا قمع فيها ، ولا قيد ، ثقافةٌ تخرج على قيم الأمر والنهي ، وتتيح الحياة بشكل يتمّ فيه التآلف بين إيقاع الجسد وإيقاع الواقع - في موسيقى الحرّيّة .

لسبب أو آخر ، يتخذ أبو نواس من المجنون قناعاً يختفي وراءه ، ومن السكر الذي يحرّر الجسد من رقابة المنطق والتقاليد ، رمزاً للتحرّر الشامل . هذا الرمز هو بمثابة بؤرة هائلة من التحوّلات . والخمرة فيه ليست الخمرة - ليست نفسها هي أيضاً ، بل هي ما ترمز له ، وما تشير إليه . إنّها قدرة التحويل ، قدرة الإبادة والإنشاء ، النفي والإثبات . إنّها

الخالفة : فهي القديمة التي لا تُنسب إلى شيء ، بل يُنسب إليها كل شيء . وهي النشوء والمعاد . وهي بينهما الحياة في أبيهما معانيها - الحب . وهي لذلك القوة التي تغيّر الحياة ، وتزالف بين التناقض ، وتبطل منطق الزمن العادي . إنها نشوة اللقاء بالذات ونشوة التآلف بينها وبين العالم . وكما أن الخالق جوهر الكون ، والعالم غابة رموز لأسمائه وصفاته وأفعاله ، فإن الخمرة هي كذلك جوهر ، وليست أشياء العالم إلا نسيجاً من المطابقات بينها وبينه . فهي السار ، وهي كائن حي ينطق ويرى ، وكؤوسها مصابيح ونجوم . والمجلس الذي تُشرب فيه ، فلك يتم فيه الموت والنشور . فالنفاذ إلى أعماق الذات ، إنما هو في الوقت نفسه نفاذاً إلى أعماق الطبيعة .

ولئن كان هذا الرمز إشارةً إلى انتهاك المحرم ، بحيث يصبح كل شيء حلالاً ، على صعيد القيم ، فإنه كذلك ، على صعيد المعرفة ، إشارةً إلى اكتشاف المجهول ، سواء في الذات أو في الطبيعة . إشارة تقول إن المرئي وجه اللامرئي ، والمحسوس عتبة لغير المحسوس ، حيث تزول الفواصل ، ويصبح الباطن والظاهر واحداً . وكما أنه ينقل الإنسان ، ضمن المكان ، إلى المكان الخفي الآخر ، فإنه كذلك ينقله ، ضمن اللحظة الزاهنة ، إلى ما يتجاوزها - حيث تتحوّل الحياة إلى نوع من أبدية النشوة .

هكذا يطهر المجون ويحرّر . إنه عيدٌ يعدُّ بما يتخطى ثقافة الأمر والنهي ، إلى ثقافة الحرية - ثقافة يكون فيها الإنسان سيد فكره ، وسيد عمله ، وسيد سلوكه . من هنا تنقلب القيم في

هذا الرمز : يصبح الإثم هو وحده الفضيلة . ونسمع أبا نواس يقول لنا إنه لا يطمح إلى ارتكاب الذنوب العادية التي قد يرتكبها الأشخاص العاديون ، وإنما يطمح إلى ارتكاب ذنوب تكون في مستوى التحرر الذي يعمل له - ذنوب كبيرة «تتبه على الذنوب كلها» ، كما يعبر . ونسمعه يبشر بعصيان « جبار السماوات » ، وبأن « اللذّاذة في الحرام » ، و«الحجّ زيارة الخمار» ، وبأن «نفسه العزيزة تأنف أن تقنع إلاّ بالأشياء المحرّمة» ، صارخاً : «ديني لنفسي ، ودين الناس للناس» . فهو ، بالخطيئة نفسها ، يريد أن يصل إلى البراءة ، وأن يحققها .

- ٤ -

انتقل الآن إلى النموذج الثاني : النصّ النَّفْرِي .

الغيب أو الباطن هو ما يحاوره النَّفْرِي (منتصف القرن الرابع الهجري) وما يحاول أن يستقصيه . إنه فضاء الكشف . غير أنّ هذه المحاولة لا توصله مهما تقدّم فيها إلاّ إلى مزيد من الحاجة إليها . فما يتوصّل إلى معرفته لا يكون إلاّ عتبه لما يظلل غير معروفٍ ويدعوه إلى معرفته . كأنه بقدر ما يعلم يقول : أعرف أنني لا أعرف . من هنا تقتضي هذه التجربة للتعبير عنها ، كلاماً يفلت في آنٍ من المشترك العام ، ومن العقل والمنطق . ذلك أنّها ممّا لا يقال . اللّغة هنا مغامرة لقول ما لا يقال .

وهذا مما يدفعه ، باستمرارٍ ، إلى أن يتقدّم فيها وراء
المعروف . وفي تقدّمه يتجدّد ، باستمرارٍ ، لكي يظلّ حاضراً
أبداً ، متهيئاً لكي يتابع سيره في طريق الكشف .

وبين النطق والصّمت حيث الهوة التي يرى فيها « قبر العقل
وقبور الأشياء » ، كما يعبر ، يتحرّك نصّ النّفري ، صامتاً في
نطقه ، وناطقاً في صمته . فهو يستخدم اللّغة لا لكي يعبر
بالكلمات ، فهذه عاجزة - وإنما لكي يعبر بما يقدر أن ينسج بها
من علاقاتٍ هي رموزٌ وإشارات . اللّغة هنا ، جوهرياً ،
مجازيةٌ . إنّها تخرج ما تُفيدة الكلمات عن موضعه من العقل ،
إلى ما لا يمكن فهمه إلاّ تأويلاً . لذلك تبدو الكلمات مغمورةٌ
بما لا يُحدّد . وما تنقله ليس فيها بل هو في ما يختبئ وراءها .
فكأنها ، بشكلٍ مفارقٍ ، تعبر عمّا لا تقدر أن تعبر عنه .

يُعطي النّفري للدين بعداً ذاتياً ، وهو في ذلك يؤسّس نظرةً
معرفةً أخرى تغاير النظرة الدّينية التّقليدية . وهو ، في فهمه
النصّ القرآنيّ ، بطريقته التّأويلية ، يحدث انقلاباً في النظرة
إليه . إنه في الحالين ينقلنا من الظّاهر إلى الباطن . ومن المعرفة
العقلية إلى المعرفة الدّوقية . وهو ، إذ يؤكّد التجربة الدّاتية ،
يلغي النموذجية . فلا نموذج للنصّ النّفريّ . إنّهُ نصّ -
أصل . وهو إذ يرسم تجربة لا تتكرّر ، يظلّ في تحدّد مستمرّ .
وهذا مما يجعله نصّاً يرتبط بما لا ينتهي . وفي هذا التّوكيد على
الدّات يغيّر المسألة . كانت ، بحسب الظاهر : كيف أعمل
ليكون سلوكي وتفكيري متطابقين مع الشريعة ؟ فأصبحت

من أنا ؟ وكيف أعرف ذاتي وأعرف الحقيقة ؟

هكذا يبدو نصّ النَّفْرِي قطيعةً كاملةً مع الموروث في مختلف أشكاله وتجلياته . وبهذه القطيعة ، يحدد الطّاقة الإبداعية العربية ، ويجدّد اللّغة الشعرية في آن . إنّه يكتب التاريخ برؤيا القلب ، ونشوة اللّغة . يرفع الكتابة الشعرية إلى مستوى لم تعرفه قبله ، في أبهى وأغرب ما تتيحه اللّغة . وللمرّة الأولى ، نرى فيه قلق الإنسان وتعطشه وتساؤله ، أمواجاً تتصادم جزراً ومدّاً ، في حركة من الغياب والحضور في أبدية من النور .

ولعلّ أعمق ما يميّز شعرية هذا النصّ هو أنّ تفجّر الفكر فيه إنّما هو تفجّر اللّغة نفسها . فالنّفري ، فيما يخرج الفكر من المُغلق ، يخرج اللّغة أيضاً . يحرّرها معاً من الوظيفية والعقلانية ، ويردّ لها مهمتها الجوهرية : الغوص في أعماق الذات والوجود ، والكشف عن أبعادهما . ويمتلئ هذا التفجّر بالإشراقات المفاجئة ، والتوترات المتضادة ، المتعاقبة ، بحيث يبدو النصّ كأنه يتدفق على مسرح الذّات ، في صور تتداخل وتتخارج ، تتقارب وتتباعد ، خارج كل سببية ، كأنها الحلم . ويبدو كأنّ كلماته هي التي تقول نفسها - وتتغامس فيما بينها ، وتتجاوز ، وتتألف في جنونٍ جميلٍ أسر . كأنه يلعب بذاته وبالوجود ، لعباً بهياً نبيلاً لا سابق له ، وكأنّ اللّغة هي نفسها حركة الكائن - مصهورة في صوائت وسواكين ، أو كأنها ذائبة في حركة التّجربة . الفكر هنا شعراً خالص ، والشعر فكرٌ خالص .

هكذا يضعنا نصّ النَّفري في عالم فريدٍ من التوهج والغبطة . بل إنه النصّ - الغبطة . ففي قراءته نشعر أننا نخرج من شروطنا الضاغطة ، ونعانق الخلاص . إنه نصّ يلغي المسافة بين الإنسان والمقدس ؛ إنه أنسنة للمقدس ، وتقديس لهذه « القصبة المفكّرة » الشاعرة : الإنسان .

مع هذا ، يقول لنا : لا يُعرف الغيب . وهو من هنا يظلّ ، في جوهره ، شوقاً للغيب . وكما أنّ الشوق يحرك الكلام ، فإنّ الكلام يحرك هذا الشوق ويحوّله إلى شوقٍ لباعث الشوق : الغيب ، الذي تظهر منه ، بين الحين والحين ، بارقة ما ، لكن الذي يظلّ خفياً ، بعيداً لا يُدرك . وفي هذا الشوق الذي يظلّ شوقاً نكتشف عبر نصّ النَّفري هذه المفارقة : الحقيقة غير موجودة بوضوحها الكامل ، أي بغموضها الكامل ، إلّا في مثل هذه التجربة - أي في مثل هذه الوحدة الكيانية التي يكون فيها الفكر شعراً والشعر فكراً .

- ٥ -

أصل الآن إلى النموذج الثالث الأخير : النصّ المعريّ .

يضع المعريّ (٣٦٣ - ٤٤٩ هـ) معتقدات عصره ، وأفكاره موضع تساؤلٍ يلبس فيه الفكر ثوب الشعر ، والشعر طاقة الفكر . يضعها ، بتعبير آخر ، في إطارٍ فكريّ مشحونٍ بالحساسية الشعريّة ، والمؤثرات النفسيّة المتعدّدة ، والمتنوعة . فنحن ، حين نقرأ النصّ المعريّ ، ندخل إلى حقلٍ من التأمل ، يبدو فيه المعريّ متعدّداً ، دون أن يعني ذلك أن

التعددية كافية لتفسير نصه . إن المعرفة التي يزخر بها نصه
 نقيض للمعرفة التي تقوم على حقائق نهائية ، وبخاصة المعرفة
 الدينية . ومن هنا ، يكشف عن المكبوت في عصره ، ويدعو
 إلى التفكير في ما لا يُتاح بيسر ، التفكير فيه . إنه رمز للخروج
 من المذهبيات ، أياً كانت ، واليقينيات من أية جهة أتت .
 هكذا يبدو شعره كأنه يقذف بالقارئ في مناخ من الضياع ،
 أولئقل العدمية بوصفها جوهر العالم .

لئن كان الشعر «فن اللفظ» ، بحسب «الطريقة العربية» ،
 فإن أبا العلاء جعل منه ، على العكس ، فن المعنى . أو يمكن
 أن نقول ، بتعبير أدق ، إن النص المعري لقاء بين لفظ ثملكه
 ومعنى نبحت عنه . لكنّه بحثٌ يؤدي دائماً إلى الحيرة
 والشك . فأبو العلاء لا يؤسس شيئاً - سواء على صعيد اللغة أو
 صعيد المعنى . إنه ، على العكس ، لا يقدم إلا ما يشكك
 فيهما ؛ فهما مجرد وسيلتين لكي يقول بهما العبث والعدم . إنه
 يخلق عالمه ، إن صحَّ لي القول ، بدءاً من الموت . الموت هو
 الإكسير الوحيد ، المخلص . الحياة نفسها ليست إلا موتاً
 يسعى . الثوب الذي يلبسه الإنسان هو الكفن ، والمنزل
 قبره ، وعيشه موته - وموته هو حياته الصحيحة . وفي تنويع
 آخر ، يقول إن الوطن سجنٌ ، والموت تسريحٌ ، والقبر وحده
 هو حصن الإنسان . لذلك خيرٌ للإنسان أن يموت كالشجرة
 تُستأصل من جذورها ، فلا تترك وراءها أصولاً ولا غصوناً .
 فالإنسان دَنَسٌ مُحضٌ ، بحيث أن الأرض لا يمكن أن تتطهر إلا
 إذا زال البشر . هكذا يعلن أن شرّ أنواع الشجر وأخبثها هو

الشجرُ الذي يثمر النَّاسَ . ولهذا كان العيشُ عِلَّةً ، دأؤُها الموت ، وكان الموتُ عيد الحياة . فالإنسانُ يزداد طيباً بالموت ، كالمِسْكُ يزدادُ بِسَحْقِهِ طيباً . بل إنَّ الموتَ غريزة النَّفسِ ، فهي في شهوةٍ دائمةٍ لكي تُصبحَ زوجةً له .

يكشِفُ النَّصَّ المعرِّي عن الغيابِ الأصليِّ في الحياة . الحياة ، بعبارةٍ ثانية ، غائبةٌ جوهرياً . والزَّمانُ ، بكونه وفساده ، ليس إلَّا عبثاً وهُوساً . وليست ولادة الإنسانِ إلَّا خطيئةٌ أصلية ، ذلك أن الحياة فاسدةٌ أصلاً .

لِمَ الشعرُ إذن ؟ إنَّه لكي يذكِّرنا - فيقول كلُّ منا ما يقوله المعرِّي :

جسدي خِرْقَةٌ تخاط إلى الأرضِ ، فيا خائِطَ العوالمِ خِطني .

- ٦ -

أصِفُ النَّصَّ الشعريَّ عند أبي نواسٍ والنَّفريِّ والمعريِّ بأنَّه نصٌّ فكريٌّ - تخييليٌّ : فكريٌّ ، لأنَّه يخرقُ حقولَ المعرفةِ في عصورهم ، وينتجِجُ القلقَ المعرفيَّ - إزاء الدِّينِ والقيمِ والأخلاقِ ، إزاء الله والغيبِ ، الحياةِ والموتِ ، وإزاء مختلفِ المشكلات الأخرى التي يواجهها الإنسانُ . ولأنَّه يصدر عن هاجسِ الكشفِ عن الحقيقةِ ، ومعرفةِ الدَّاتِ والعالمِ . وتخييليٌّ - لا بمعنى أنه يصدر عن الخيالِ الحسيِّ - النَّفسيِّ ، بل بالمعنى الصوفيِّ كما يتجلَّى ، خصوصاً ، في النَّصِّ النَّفريِّ . فالخيالُ ، بحسبِ هذا المعنى ، وسيطٌ بين النَّفسِ التي هي من عالمِ الغيبِ والحسِّ الذي هو من عالمِ الشَّهادةِ . وهو مستودعٌ

تستمدّ منه النَّفس مادّتها الأولى . وهو طاقة ابتكار حرّ ، بلا
نهاية ، ونورٌ تُدرِك به التجلّيات ، أي أنه نورٌ يمزق ستار
الظلمة ، الذي يحجب الأشياء . ولأنّه نورٌ ، فهو لا يخطئ .
الخطأ وليد الحكم ، والخيال لا يصدر حكماً . الخطأ هو في القوّة
التي تُصدر الحكم ، وهي العقل . فالعقلُ يُخطئ في فهم ما
يكشف الخيال عنه . لذلك لا يمكن محاكمة النصّ الصوفيّ
عقلياً . فهو وليدٌ تجريبيّ ، لا مدخلٌ فيها للعقل وأحكامه .

وعين الخيال هي التي ترسم فيها الصّور الرمزيّة التي ينبغي
أن نعبر منها إلى إدراك الحقيقة المرموز إليها . والخيال يشبه
الرّجيم : كما يتكوّن الجنين في الرّحم ، تتكوّن المعاني في
الخيال ، وتشكّل بصورٍ مختلفة . هكذا ينقلنا الخيال من المعلوم
إلى المجهول .

وفي حين لا نرى آية مسافة بين الشعريّة والفكر في نصّ كلّ
من أبي نواسٍ والنّفريّ ، نرى على العكس أن نصّ أبي العلاء
مُنقَلٌ غالباً بنوعٍ من الفكريّة الباردة ، لكن التي ترين عليه في
ما يشبه الكابوس السّاحق ، حتّى أنه يصحّ فيه ما يقوله إليوت
عن شعر بليك : « إن شعر بليك مزعجٌ ، شأن كلّ شعرٍ
عظيم » .

وهو مزعجٌ لا بمعنى أنّه مرضيٌّ ، أو معقّدٌ بارد ، بل من حيث
أنه يضع قارئه باستمرارٍ فوق هوة العبت والعدم .

يمكن ، في مستوى آخر ، أن نصف هذا النصّ في نماذجه
الثلاثة ، بأنّه مقارنةٌ معرفيّة للأشياء والإنسان تمتزجُ بالمؤثرات
النفسية من جهة ، وتبتعدُ من جهةٍ ثانية عن العقل والمنطق .

إنه المعنى في بُنيةِ رَمزيّة . فلا فصل ، في هذا النصّ ، بين ما نسمّيه الشّعور وما نسمّيه التأمّل والوعي . والشعر هنا رؤيا كيانية ، وتجربة نفسية - تأملية . وهو استبصارٌ معرفي ، لكنّ أداته ليست الثقل ولا العقل وليست البرهان ولا المنطق . إنّها الحدس ، أو البصيرة ، أو عين القلب .

- ٧ -

إذا رجعنا الآن إلى جذر كلمة فكر ، نرى أنّ الفكر، في أصل اشتقاقه ، إنّما هو من جهة النفس والقلب لا من جهة العقل . وهو يعني إعمال الخاطر في الشيء . والخاطر ما يخطر في القلب ، أو هو الهاجس . إذن ، أن نفكر هو أن نتأمّل بقلوبنا .

أمّا العقل ، في أصل اشتقاقه ، فهو من جهة الأخلاق - ذلك أنه يمنع صاحبه ويردّه عن الهوى ، أو يعقله مانعاً إياه من التورط في المهالك . وعلى هذا يكون الفكر مزيجاً من الحدس والتأمّل .

حين ننظر إلى الشعر ، من حيث أنه حدسٌ نفسيّ - فكريّ ، يتجلّى لنا أن الفصل بينه وبين الفكر عائدٌ ، في مستوى آخر ، إلى أنّه يُضللّ ، ليس لأنه يعتمد على الحواسّ الخادعة وحسب ، وإنّما لأنه كذلك يفكر بطريقة لا يمكن ضبطها في نظامٍ محدد . فهو يفكر بالرمز والصورة ، وفيهما وبهما تبدو المنظومات المعرفية أنّها ناقصة ، وأنّها عاجزة عن تقديم المعرفة الكلية التي تزعم أنّها جاءت لكي تقدّمها .

من هنا نفهم كيف أن النص الذي تحدّثنا عنه ، كان يُزعج أصحاب المنظومات المعرفية ، الدّينية والعقلية ، فهو من جهة يقدم معرفة لا تدرج فيها أو لا تستطيع بالوسائل التي تعتمدها أن تصل إليها . وهو ، من جهة ثانية ، يثبت استحالة الرّؤية الشمولية ، والمعرفة الكلّية ، اللّتين تزعم هذه المنظومات أنّها تقوم عليهما .

هكذا تكون المعرفة في هذا النص متحرّكة ، متفجّرة - بلا قيد . تكون تفكيكاً ، وتجريباً . وليس أساسها في التحليل أو المنطق ، أو في منهج قبليّ - بل في الشّخص ، في تجربته وحيويتها وفاعليتها . وهكذا يبدو العالم في هذا النص لا نهاية من الفضاءات والمراكز ، لا نهاية من التبعثر والتعدّد : لاثبات ، ولا شيء في الفكر يتأسس ، قبلياً .

والواقع أنّ هذا النصّ يتناول قضايا دينية وفلسفية ، لكن بخصوصيته وطريقة تعبيره ، ويكشف عن مواقف وآراء كانت تشوّش نظام المقاربة الدينية ، ونظام المقاربة الفلسفية معاً . وهو ، تجربة وكشفاً ، ليس دخولاً في ما فُكّر به ، كما هي الحال بالنسبة إلى النّصين الدّيني والفلسفي ، وإنما هو دخولٌ في ما لم يفكّر به ، في المكبوت ، في ما لا يزال محبوباً ، وبعيداً . وهو ، من ثم ، يكتشف ، حقائق بطريقة لا تعتمد على التصديق الدّيني ، ولا تعتمد على الجدل العقليّ - البرهاني . وهي طريقة تقدم عن الشيء نفسه معرفةً تختلف كلياً عما تقدّمه الطريقة الدّينية أو الطريقة الفلسفية .

نضيف أنّ المعرفة في هذا النصّ ليست يقينية أو ليست جواباً

كما هي الحال بالنسبة إلى المعرفة التي يقدمها الدين أو تقدمها الفلسفة . إنها على العكس سؤال . وفي التقليد المعرفي العربي - الإسلامي أنّ الفكر جواب ، وبما أنّ الشعر لا يقدم أجوبة ، فهو إذن في معزل عن الفكر . لكن إذا كان الشاعر لا يقمّ جواباً ، وهذا صحيح ، فلا يعني أنه لا يفكر . على العكس ، إنّ كون الشعر سؤالاً يعني أنه يترك أفق البحث والمعرفة مفتوحاً ، وأنه لا يقدم يقيناً . فالسؤال هو الفكر ، لأنه قلق وشك ، أما الجواب فنوع من التوقف عن الفكر ، لأنه اطمئنان ويقين . السؤال بتعبير آخر ، هو الفكر الذي يدفع إلى مزيد من الفكر .

أخيراً يتيح لنا هذا النص أن نحدّد فكريّة الشعر في أربعة مستويات :

أولاً . إنّ الصّورة الشعريّة في هذا النصّ تكشف عن المعتم ، الغامض في داخل الإنسان ؛ إنّها تبرز ما يتحمّسه القارئ أو يفكر فيه ، دون أن يحاول التعرّف عليه ، لسبب أو آخر . وهي ، في ذلك ، تقدم له مفاتيح ووسائل للاستبصار في عالمه الداخلي ، وتتيح له أن يفهمه بشكل أفضل .

ثانياً - إنّ هذه الصّورة تكشف عن الأبعاد الأساسية في العالم الخارجي ، فتنقل بذلك ما كان مكبوتاً أو مجهولاً أو مهملاً . والنصّ إذ يقدم هذه الحقائق الموجودة ، يبدع بطريقة تقديمها ، تساؤلات تشير إلى حقائق أخرى ؛ وهكذا يوسّع مجال المعرفة ، ونطاق الخيرة .

ثالثاً - هذه الكشوف والتساؤلات ، تنتقل عبر القراءة وبها ، من إطار الانفعالات إلى إطار تركيبات جامعة ؛ وما يكون في أسبابه جمالياً ، أو ضمن سياقٍ جمالي ، يتحوّل ، ويندرج في سياق الحياة والفكر . وما يكون شخصياً خاصاً ، يُصبح عاماً مشتركاً .

رابعاً - بين هذه الكشوف ما قد يرتقي ليكون بمثابة مفتاح لمجهولٍ ما ، أو ليكون أساساً لبناء تصوّراتٍ جديدة ، لم تكن منتظرة . فهي لا تساعد في فهم الواقع وحسب ، وإنما تتيح كذلك أن تُبنى عليها ، وأن تُستشفّ المقبل انطلاقاً بما تُنبئ . فهي ، فيما تضيء الوجود والنفس ، تقدّم إمكانيات للفكر والعمل ، في آن .

- ٨ -

يبقى عليّ أخيراً أن أتحدّث عن الخاصية الجوهرية لهذا النصّ ، أعني اللّغة . ففي هذه الخاصية ينصهر الفكر والشعر في وحدة الوحي ، بحيث يبدو الفكر أنه يتصاعد من الشعر كما تتصاعد من الورد روائحها . وتمثّل هذه الخاصية في البنية المجازية للتعبير .

«أكثر اللّغة مجازاً لا حقيقة» ، يقول العالم اللّغوي ابن جني . والمجاز هو الخروج على استعمال اللّغة وفقاً لحقيقتها ، أي لما وُضعت له أصلاً . (الخصائص : ٤٤٢/٢ - ٤٤٧) . وأسباب العدول عن الحقيقة إلى المجاز : الاتّساع ، والتوكيد ، والتشبيه . فالمجاز في اللّغة العربيّة أكثر من أن يكون مجرد أسلوب تعبيريّ . إنه في بنيتها ذاتها . وهو يشير إلى حاجة

النفس لتجاوز الحقيقة ، أي لتجاوز المعطى المباشر . وهو إذن وليد حساسية تضيق بالواقعي ، وتتطلع إلى ما وراءه - وليد حساسية ميتافيزيقية . فالمجاز تجاوز : وكما أنّ اللغة تجوز نفسها إلى ما هو أبعد منها ، فإنها تجوز الواقع الذي تتحدث عنه إلى ما هو أبعد منه . كأنّ المجاز ، في جوهره ، حركة نفي للموجود الراهن ، بحثاً عن موجودٍ آخر .

هكذا يُخرج المجازُ الواقعَ من سياقه الأليف ، فيما يُخرج الكلمات التي تتحدث عنه من سياقها الأليف ، ويغيرُ معناه فيما يغيرُ معناها - مقيماً ، في ذلك ، علاقاتٍ جديدة بين الكلمة والكلمة ، وبين الكلمة والواقع ، مغيراً صورة الكلام وصورة الواقع معاً .

وبما أنّ المجاز يُخرج الكلمات من حدودها الحقيقية ، فإن العلاقات التي يقيمها بينها وبين الواقع ، إنما هي علاقات احتمالية - يتعدّد بها المعنى ، مما يُؤلّد اختلافاً في الفهم ، يؤدي إلى اختلافٍ في الرأى وفي التقويم . ومن هنا لا يتيح المجاز إعطاء جواب نهائي ، لأنه في ذاته مجالٌ لصراع التناقضات الدلالية . هكذا يظلّ المجاز عامل توليدٍ للأسئلة ، وهو من هنا عاملٌ قلقٍ وإقلاقٍ بالنسبة إلى المعرفة التي تريد أن تكون يقينية .

إنّ هذا كلّه يعني أن المجاز يرتبط بنظرة إلى الحقيقة ، أو أنه لا يتضمّن موقفاً منها وحسب ، وإنما يتضمّن كذلك طريقة في التفكير ، وفي الكشف عن الحقيقة ، والتعبير عنها .

إذا أضفنا إلى ذلك رأي الجرجاني القائل : « المجاز أبدأ

أبلغ من الحقيقة» - فما يكون وضعُ الدِّينِ والفلسفةِ في تاريخِ فكريّ ، أي في تاريخِ للحقيقةِ يكتبه الكلامُ المجازيّ ؟ إنَّ في هذا السؤال ما يكشف عن جانبٍ آخر من السَّببِ الكامن وراء الفصل بين الشعر والفكر ، في نظامي المعرفة العربيين : الدِّيني والفلسفيّ . فهذان النظامان يهتَمَان ، كلُّ وفقاً لطريقته الخاصّة ، بما يسميانه الحقيقة ، وبما له معنى واضحٌ مُحدّد . وليس في المجاز غير الاحتمال . ومن هنا يصف النظامُ المعرفيّ الدِّينيّ المجاز بأنّه إحالةٌ للألفاظ عن معانيها المعهودة . وهو إذن تحريفٌ للكلمات عن مواضعها . وهذا التحريف يفسد المعاني ويفسد اللّغة ، لأنّه يولّد الضلال والباطل . خصوصاً أنّ الألفاظ وضعها الخالق ليعبّر كلّ لفظٍ عن المعنى الخاصّ به ، وإحالتها تعني إبطال الحقائق التي أراد الخالق أن ندرکها . والصّواب إذن هو أن نحمل اللفظ على المعنى الموضوع له أصلاً ، أمّا الخطأ فهو حمله على غير المعنى الذي وُضع له . وواضحٌ أنّ هذا القول لا يُبطل المجاز وحده ، وإنّما يبطل كذلك الشّعر .

وفي هذا ما يوضح الفرق بين أفق المعرفة الشعورية ، وأفق المعرفة الدِّينية والفلسفيّة . فهذه ترى أنّ المعنى يجب أن يعبّر عنه باللفظ الدالّ على الحقيقة ، لكي يحصل كمالُ العلم له ، من جميع وجوهه . أمّا الأولى فترى أنّ النّفس إذا لم تعرف تمام المقصود من الكلام ، تشوّقت إلى تمامه ، ولو عرفت تمامه ، لبطل التشوّق إلى تحصيل الكمال . فالغاية بما نعلمه أن يبعث فينا الشوق إلى ما لا نعلمه - أي إلى أن تزداد معرفتنا كمالاً .

هكذا يكون العالم في أفق المعرفة الدينية والفلسفية مغلقاً ،
منتهاياً لأنه يقين ، ويكون اعتقاداً ومذهباً . أما في أفق المعرفة
الشعرية ، أي المجازية ، فيكون على العكس ، مفتوحاً بلا
نهاية ، لأنه احتمال ، ويكون بحثاً واكتشافاً دائماً .

في هذا ندرك كيف أنّ اللّغة العربيّة في بُنيّتها المجازيّة ، أي
في بنيّتها الشعريّة ، تكون لغة تشويقيّ للبحث ، لمعرفة
المجهول ، ولتحصيل الكمال . وهي إذن أوسع من أن تنحصر
في حدود الواقع المعطى : إنّ فيها بُعد اللّاهية ، في مجال
التعبير ، الذي يستجيب لبعد اللّاهية في مجال المعرفة .

وهذا ما ينقلنا إلى الفقرة الأخيرة التي أختتم بها هذه
المحاضرة ، وهي تتعلّق بمجازيّة اللّغة الصوفيّة .

المجاز ، بحسب التجربة الصوفية ، ليس له ماضٍ ، أعني
أنّه بداية دائمة . هذه البداية جسرٌ يربط بين المرثيِّ وغير
المرثيِّ . وبما أنّ الغاية هي الكشف عن هذا المجهول ، فإنّ
الصورة الشعريّة ليست تشبهيّة تُولد من المقايسة أو المقارنة ،
وإنما هي ابتكارٌ ، تُولد من التّقريب والجمع بين عالمين
متباعدين ، بحيث يصبحان وحدة . ليست الصورة هنا مجرد
تقنيّة بلاغية ، أو وصفاً . إنّها تبدو ، على العكس ، بدئيّة ،
تنبت مع الحركة نفسها التي ينبثق بها الحدس الشعريّ . وهي
عصية على الإحاطة بها عقلياً أو واقعياً . ذلك أنّها تُفلق من
حدود العقل والواقع ، لأنّها تشير إلى ما يتجاوزهما . إنّها ضوءٌ
يخترق ويكشف فيما يتجه نحو المجهول . الصورة هنا تصييرٌ -
أي تغيير .

هكذا نرى كيف أنّ الكتابة الشعرية الصّوفية ليست أدباً بالمعنى المصطلح عليه ، وإنما هي نوعٌ آخر يصعبُ تحديدهُ وتقعيدهُ . فهذه الكتابة حركة دائمة من اكتشاف ما لا ينتهي ، تتضمن هدماً مستمراً للأشكال . فهي لا تستقرّ في شكل . لا ذلك أنّ الشّكل هنا ، كالصّورة ، ابتكار . لا يُكرّر . لا يُصنّع ، ولا يُؤخذ ، ولا يُقتبس . ليس لباساً أو غلاباً أو إناءً . إنه فضاء . إنه فضاء متموّج . حركة الشعور والفكر - إيقاع القلب . ولهذا ليس هناك ، بالنسبة إلى هذه الكتابة ، شكّل في ذاته ، لذاته ، في المجرّد . فالشّكل فيها هو دائماً شكّل شيء ما . ومن هنا لكلّ قصيدة شكّلها الخاصّ .

- ٨ -

نرى ، في ضوء ما قدّمناه ، أنّ كتابة الشعر هي قراءة للعالم وأشياءه . وهذه القراءة هي ، في بعض مستوياتها ، قراءة لأشياء مشحونة بالكلام ، ولكلامٍ مشحونٍ بالأشياء . وسرّ الشعرية هو أنّ تظلّ دائماً كلاماً ضدّ الكلام ، لكي تقدر أن تسمّي العالم وأشياءه أسماء جديدة - أي تراها في ضوء جديد . اللّغة هنا لا تبتكر الشيء وحده ، وإنما تبتكر ذاتها فيما تبتكره . والشعر هو حيث الكلمة تتجاوز نفسها مُفليته من حدود حروفها ، وحيث الشيء يأخذ صورةً جديدةً ، ومعنى آخر . وهذا ما يتحقّق في التّجربة الكتابية التي عرضنا لثلاثة نماذج منها . وليست هذه النماذج إلّا جزءاً يسيراً من تجربة كتابية ضخمة ، أخذنا نفهمها ، منذ عهد قريب ، فهماً صحيحاً ، ونضعها في إطارها الحقيقيّ ، الجماليّ والمعرفيّ .

الشعرية والحداثة*

- ١ -

لا نقدر أن نفهم شعرية الحداثة العربية فهماً صحيحاً ، إلا إذا نظرنا إليها في سياقها التاريخي - اجتماعياً وثقافياً وسياسياً . فقد اقترنت نشوؤها في القرن الثاني الهجري (الثامن الميلادي) بالحركات الثورية التي كانت تطالب ، سياسياً واجتماعياً ، بالمساواة والعدالة وعدم التفریق بين المسلم والمسلم على أساس من جنس أو لون . واقترنت كذلك بنشوء الحركات الفكرية التي تعيد النظر ، بشكل أو آخر ، في المفهومات الثقافية الموروثة ، والدينية ، على الأخص .

وكانت قد هيّمت نظرة ترى أن الدولة الإسلامية العربية تقوم على رؤيا أو رسالة هي الإسلام ؛ وأنها ، من جهة ، خلافة لا يرث فيها الخلف السلف وحسب ، وإنما يحافظ أيضاً

* اقتضت ضرورات تتصل بخصوصية اللغة العربية ، في سياقها الشعري الخاص والثقافي العام ، وخصوصية المشكلات الثقافية العربية ، أن أجري تعديلات كبيرة على النص العربي ، لهذه المحاضرة ، مما جعله مختلفاً تماماً عن نصها الفرنسي .

على ما ورثه ، ويتابعه - نظراً وعملاً ؛ وأنها من جهة ثانية ، دولة - أمة واحدة . ومعنى ذلك أن الإجماع مطلبٌ جوهرى ، فالفكر والسياسة دينيان ، والدين واحدٌ موحد .

ومن هنا كانت السلطة ، غالباً ، تحارب هذه الحركات . كانت تعدها ، في جانبها السياسى ، خروجاً على الدين ، بوصفها خروجاً على سلطة الخلافة ، الدينية . وتعدها ، في جانبها الفكرى ، هرطقة أو إلحاداً ، إما لأنها تقصر دور الدين على تعليم الفضيلة ، وإما لأنها تنكر دور الوحي في المعرفة وتقول إن المعرفة والحقيقة هما من شأن العقل . وتعدها في جانبها الصوفى ، خروجاً على السنة والشريعة - من حيث أن الحركة الصوفية فصلت بين الظاهر والباطن أو الشريعة والحقيقة ، مؤكدة على أن المعارف والحقائق تنبثق من الباطن ، ومن حيث أنها قالت بإمكان حصول نوع من الوحدة أو الاتحاد بين الله والكون ، وبين الله والإنسان .

كانت السلطة ، بتعبير آخر ، تسمى جميع الذين لا يفكرون وفقاً لثقافة الخلافة ، بـ « أهل الإحداث » ، نافية عنهم بذلك انتساءهم الإسلامى . وفي هذا ما يوضح كيف أن عبارتي « الإحداث » و« المحدث » ، اللتين وصف بهما الشعر الذي خرج على الأصول القديمة ، تبينان من المعجم الدينى . وفيه ما يوضح كيف أن الحديث الشعري بدأ للمؤسسة السائدة ، كمثل الخروج السياسى أو الفكرى ، خروجاً على ثقافة الخلافة ، ونفياً للتقديم النموذجى . ومن هنا نفهم كيف أن

الشعري في الحياة العربية امتزج دائماً بالسياسي - الديني ، ولا يزال يمتزجُ به حتى الآن .

- ٢ -

ندرك ، في ضوء ما تقدّم ، أنّ مسأليّة الحداثة الشعريّة في المجتمع العربيّ ، تتجاوز حدود الشعر بحصر المعنى ، وتشير إلى أزمة ثقافيّة عامة هي ، بمعنى ما ، أزمة هويّة . فهي ترتبط بصراع داخليّ ، متعدّد الوجوه والمستويات . وترتبط كذلك بصراع المجتمع العربيّ مع القوى الخارجيّة . ونلاحظ ، في هذا الصّد ، أنّ العودة إلى القديم كانت تشتدّ طرّداً مع تزايد الصراع الداخليّ ، أو شدّة الخطر الخارجيّ . ونجد في الحياة العربيّة الإسلاميّة اليوم امتداداً قوياً لهذه الظاهرة التاريخيّة ، بما يؤكّد ما نذهب إليه .

ولعلّ في ذلك ما يضيئنا في فهم الأسباب التي أدت إلى أن تظلّ الحداثة في المجتمع العربيّ تياراً يقوى أحياناً ، كما كان الشأن في القرون الثلاثة الميلادية : الثامن والتاسع والعاشر ، أو يضعف ويتراجع كما كان الشأن في القرون السّالفة ، تبعاً لذلك الصّراع ، بوجهيه الدّخليّ والخارجي ، شدّة وضعفنا . ولعلّ فيه ، بالتالي ، ما يوضح لنا كيف أن الحداثة بقيت ، في الغالب ، قوّة رفضٍ وتساؤلٍ وتحريكٍ - دون أن تدخل ، بوصفها وعياً جذرياً وشاملاً ، في بنية العقل العربيّ ، أو في بنية الحياة العربيّة . ولعلّ فيه ، أخيراً ، ما يفسّر غلبة البنية العقليّة

القديمة - التقليديّة على الحياة العربية وعلى الشعر والفكر
العربيين .

- ٣ -

بدأ تراجع المجتمع العربي عن السير في الطرق التي فتحتها
الحدائثة العربيّة مع سقوط بغداد سنة ١٢٥٨ ، وتم الانقطاع
عنها في الحروب الصليبيّة ، وبلغ أوجه مع السيطرة العثمانية .
وبين أوائل القرن التاسع عشر وأواسط الأربعينيات من
القرن العشرين ، وهي مرحلة الاستعمار الغربيّ ، ومرحلة
الاتّصال بثقافته وحدائته ، ومرحلة ما سُمّي بـ « عصر
النّهضة » ، (وهي تسمية تستحقّ في ذاتها دراسةً على حدة) ،
استُعيدت مسألة الحدائثة ، واستؤنفت مناقشة الإشكالات
والقضايا التي تثيرها . وكانت الآراء منقسمةً في اتجاهين
عامين : أصوليّ يرى في السّدين وعلوم اللّغة العربيّة قاعدته
الأولى ، وتجاوزيّ يرى ، على العكس ، في العلمانيّة الأوروبيّة
قاعدته الأولى .

غير أنّ ثقافة الأصول هي التي هيمنت ، وبخاصّة على
مستوى المؤسّسة ، وساعدت على هيمنتها أوضاعٌ اقتصاديّة
 واجتماعيّة وسياسيّة ، داخلية وخارجيّة .

القديم الأصوليّ ، ديناً ولغةً وشعراً ، هو ، بحسب هذه
الثقافة ، نموذجُ المعرفة الحقيقيّة النهائيّة . ويعني ذلك أنّ
المستقبل مُتضمّنٌ فيه : أي لا يجوز لمن يصدر عن هذه الثقافة
أن يتصوّر إمكان نشوء حقائق أو معارف تتخطى ذلك

القديم . ويعني هذا ، بالتالي ، أن الحدائث كما أسس لها أبو نواس وأبو تمام ، لغةً وشعريةً ، وابن الرّاوندي والرّازي وجابر بن حيّان ، فكراً واستبصاراً ، والتصوف ، تجربةً ورؤيا ، والتي تفترض نشوء حقائق عن الإنسان والعالم ، جديدة لم يعرفها القدم ، ليست بحسب هذا التنظير نقداً للقديم الأصلي وحسب ، وإنما هي خروجٌ عليه .

بتعبيرٍ آخر ، يتضمّن القول بالحدائث القول بما لم يكن معروفاً في الماضي . الحديث من هذه الناحية ، يكشف عن نقصٍ ما ، أو عن فراغٍ ما في القديم . والحدائث ، إذن ، خروج على الأصول . ومن هنا ندرك دلالة الرّبط ، في ذلك التّنظير ، بين الإحداث الذي يخالف القديم ، وتهم البِدعة أو الهرطقة . ندرك أيضاً الأسباب التي جعلت ألفاظاً مثل « الحديث » و« المحدث » و« الإحداث » ، والتي هي مصطلحات دينية ، تنتقل إلى مجال الشعر ، كما أشرت في محاضرة سابقة .

وتتجسّد هذه الثقافة في ممارسة معرفية ، متواصلة ، ترى أنّ الحقيقة كائنةً في النص ، وليس في التجربة والواقع ؛ فهي مُعطاةٌ نهائياً ، ولا حقيقة غيرها . ودور الفكر هو أن يشرح ويعلم ، انطلاقاً من الإيمان بهذه الحقيقة ، لا أن يبحث ، ويتساءل من أجل الوصول إلى حقائق جديدة ، مُغايرة .

من هنا ، كان طبيعياً أن ترفض هذه الثقافة الحدائث التي تتناقض نظرياً ، مع أصولها - خصوصاً في كلّ ما يمكن أن يؤدي إلى التّشكيك في رؤيتها الدّينية ، وجهازها المعرفي الدّيني . هكذا يجد العرب أنفسهم ، بسبب من هيمنة هذه المعرفة

« الأصولية » ، على مستوى المؤسسة والسلطة ، وبالرغم من جميع التحولات التي حدثت منذ أربعة عشر قرناً ، كأنهم يتحركون على مسرح يُعيد فيه التاريخ نفسه ، لكن لغاية واحدة : التّحيين المتواصل للماضي .

ومما زاد في هيمنة هذه الممارسة المعرفية أنّ الفكر العربيّ « الحديث » لم يواجهها مواجهة تحليل ونقد وتفكيك . ربّما لأنه لم يجرؤ . أو ربّما أثار أن يمارس « سحراً » ما ، « يطمسها أو يلغيها » ، لكن هذا « السحر » سرعان ما انقلب عليه . وفي هذا نتلمّس بعض الأسباب التي جعلت المفكرين العرب « الحديثين » ، يتكيّفون بصدمة الغرب الحداثوية ، وينظرون إلى الحداثة ، بوصفها مُنجزاً تقنياً في الدرجة الأولى . ومن هنا كانت الحداثة في المجتمع العربيّ ولا تزال شيئاً مجلوباً ، من خارج . إنها حداثة تتبني الشيء المُحدث ، ولا تتبني العُقل أو المنهج الذي أحدثه . فالحداثة موقفٌ ونظرةٌ ، قبل أن تكون نتاجاً .

من الناحية الشعرية - الفنية ، أدت هيمنة الثقافة الأصولية للعودة إلى القيم الشفوية الجاهلية . فلم يكن معظم الشعر الذي كتب في « عصر النهضة » إلا ترسيخاً احتفالياً لهذه العودة . غير أن معارضة القديم ، بحجة التجديد ، لم تستند إلى الحداثة العربية ، كما تجلّت عند أبي نواس وأبي تمام ، وفي الكتابات الصوفية ، وإلى التّظهير للغة الحداثة الشعرية ، كما تجلّى عند الجرجاني . وإنما استندت إلى حداثة الشعر الغربيّ - استناد اقتباسٍ ومحاكاة .

هكذا تأخذ أزمة الحداثة وجهها الأكثر تعقيداً في مرحلة « عصر النهضة ». فقد أحدث هذا العصر انشقاقاً في الحياة العربيّة - نظراً وممارسة . كان ، من جهةٍ ، إحياءً تقليدياً لأشكال تعبيرية نشأت في عصورٍ ماضية ، لكي تُفصح عن مشكلات وتجارب راهنة . ولم يكن هذا الإحياء مجرد إحياءٍ لطرق التعبير ، وإنما كان أيضاً إحياءً لطرق الحساسية ، والمقاربة ، والتفكير . ومن هنا أسهم في تثبيت النظرة إلى هذه الأشكال بوصفها مبادئ مطلقة لا يجوز الخروج عليها ، وإنما تجب استعادتها دائماً لأنها هي وحدها الحقيقة الشعريّة . وفي هذا ما جعل الشخصية العربيّة تبدو ، من خَللِ « شعر النهضة » كأنها ركامٌ من الاستيهامات ، وجعل الزمن العربي يبدو كأنه خارج الزمن .

وكان « عصر النهضة » ، من جهةٍ ثانية - جهة الممارسة ، نظاماً وحياةً وسياسةً ، يتحرّك في تبعيةٍ شبه كاملةٍ للغرب .

هكذا أسس « عصر النهضة » لتبعيةٍ مزدوجة : للماضي ، حيث يعوّض العربيّ بالاستعادة والتذكّر عن الممارسة الخلاقة ؛ وللغرب الأوروبي - الأميركيّ ، حيث يعوّض بالاقْتباس ، فكرياً وتقنياً ، عن غياب إبداعه . والواقع أنّ الثقافة العربيّة السائدة تجمي في معظم جوانبها النظريّة من الماضي ، الدينيّ على الأخصّ ، وتجمي في معظم جوانبها التقنيّة من الغرب الأوروبي - الأميركيّ .

في الحالين أمحاء للشخصيّة . في الحالين ، عقلٌ مستعارٌ وحياةٌ مستعارة . فهذه الثقافة لا تُعلم استهلاك الأشياء

وحدها ، وإنما تعلّم كذلك استهلاك الإنسان .

نُدرِك ، في ضوء ما تقدّم ، كيف نشأ الشعراء (والنقاد والأدباء ، والمفكّرون) ، منذ الخمسينيّات ، بين تقليدين ثقافيين : تقليدٍ للذات (القديمة ، الأصولية) ، وتقليدٍ للآخر (الحديث ، الأوروبي - الأميركي) . وهذان التّقليدان يطمسان ، كلُّ بخصوصيته وآليته ، أبعاد الحدائث وقيم الإبداع في التراث العربيّ . الأول يطمسها ، بحجّة العودة إلى الأصول الأولى . ويطمسها الثاني ، إمّا جهلاً بها ، وإمّا انبهاراً بالآخر يصرف الذّات عن الاستبصار في هويّتها الخاصّة ، وفي ما يميّزها عن الآخر .

أحبّ هنا أن اعترف بأنني كنت بين من أخذوا بثقافة الغرب . غير أنني كنت ، كذلك ، بين الأوائل الذين ما لبثوا أن تجاوزوا ذلك ، وقد تسلّحوا بوعيٍ ومفهوماتٍ تمكّنهم من أن يعيدوا قراءة موروثهم بنظرة جديدة ، وأن يُحقّقوا استقلالهم الثقافيّ الذاتيّ . وفي هذا الإطار ، أحبّ أن اعترف أيضاً أنني لم أتعرّف على الحدائث الشعريّة العربيّة ، من داخل النّظام الثقافيّ العربيّ السائد ، وأجهزته المعرفيّة . فقراءة بودلير هي التي غيرت معرفتي بأبي نواس ، وكشفت لي عن شعريّته وحدائثه . وقراءة ما لا رمية هي التي أوضحت لي أسرار اللّغة الشعريّة وأبعادها الحديثيّة عند أبي تمام . وقراءة رامبو ونرفال وبسريتون هي التي قادتني إلى اكتشاف التجربة الصوفية - بفرادتها وبهاثها . وقراءة النّقد الفرنسي الحديث هي التي دلّتني على حدائث النظر النقدي عند الجرجاني ، خصوصاً في كلّ ما يتعلّق بالشّعريّة وخاصيّتها

اللغوية - التعبيرية .

ولست أجد آية مفارقة في قولي إنَّ حداثة الغرب (المتأخرة) هي التي جعلتني أكتشف حداثتنا العربية (المتقدمة) ، فيما يتجاوز نظامنا الثقافي السياسي « الحديث » ، الذي أنشئ على مثالٍ غربيّ .

أما وجه المشكلة ، في هذا الإطار ، فهو أنَّ الشاعر العربيّ الحديث يرى نفسه في تعارضٍ أساسيٍّ مع ثقافة النظام العربيّ ، التي تستعيد الأصول تقليدياً ، ومع الثقافة الغربية كما يتبناها هذا النظام العربيّ ويُعمّمها . إنه نظامٌ يفصلنا عن الحداثة العربيّة ، أي عن أعمق وأغنى ما في تراثنا - ، متواطئاً في ذلك مع الاتجاهات التقليدية المهيمنة ، ومع بنية ثقافية نشأت في المناخ الاستعماريّ تفرض علينا التواصّل مع المنجزات الغربيّة - لكن ، بأشكالها التقنيّة ، والاستهلاكيّة .

وتتمثّل المشكلة بجانبها الحاد ، في كون الشاعر العربيّ الحديث حقاً يعيش في حصارٍ مزدوج ، تضربه عليه ثقافة التبعية للأخر ، من جهة ، وثقافة الارتباط الجنينيّ بالماضي التقليديّ ، من جهة ثانية .

نضيف إلى ذلك ، ما يُعطي لهذا الجانب طابعه الأكثر حدة ، وأعني به وضع اللّغة العربية ذاتها . فقد نشأ العربيّ في ثقافة ترى إلى اللّغة بوصفها صورته الناطقة ، وبوصفه صورتها الشاعرة والمفكّرة ، فهي وحدة عقل وشعور ، وهي الرّمز الأوّل للهويّة العربيّة ، وضمّانها الأوّل ، كأنّ اللّغة في هذه

النظرة ، هي التي « خلقت » العربيّ - فطرةً في الجاهليّة ، ووحياً في النبوة ، وعقلاً في الإسلام . بل تبدو اللغة ، في الوعي العربيّ الأصليّ ، كأنها الكائن نفسه ، ويبدو علمها كأنه علم الكائن . من « مادية » هذه اللغة المخلوقة ، يتفجّر إيقاع الوجود ، وينبتق جوهره . وفي هذا الإطار ، نفهم دلالة الإعراب : فهو المبدأ اللغويّ الأنقى ، وهو علامة الوحدة بين الساكن والمتحرّك ، وبين النطق والنفس . فلئن كانت اللّغة الشّكل الإيقاعيّ للطبيعة ، فإنّ هذا الشّكل يأخذ تمامه ووحده ، بالإعراب .

اللّغة ، في هذه النظرة وهذا الوعي ، ليست مجرد أداة لإيصال معنى « منفصل » عنها . إنّها ، بالأحرى ، المعنى لأنّها هي الفكر . بل إنّها سابقة عليه ، لأنّ المعرفة لاحقة ، ومن هنا كان معيار المعنى في اللّغة ، وكان محدّداً بقواعدها .

والمشكلة هنا هي أنّ هذه اللّغة التي يُنظر إليها بوصفها جوهر الكائن العربيّ ، تبدو في الممارسة العمليّة ركّاماً من الألفاظ : هذا لا يتقنها ، وذاك يهجّرها إلى لغةٍ أخرى عاميّة أو أجنبيّة ، وذلك لا يعرف أن يستخدمها إبداعياً ، فكأنّها « مستودعٌ » ضخم ، ينفر منه بشكلٍ أو آخر ، بحجّة أو أخرى ، كلّ من يدخل إليه ويغترف حاجته منه . فهناك مسافةٌ بينها وبين من ينطق بها . وهذا يعني أنّ ما كان غايةً ، يبدو الآن مجرد وسيلة . وكيف يمكن التوفيق بين ماضٍ يجعل من اللّغة جوهر الإنسان ، وحاضرٍ لا يرى فيها إلّا أداةً ، ولا يتردّد في الدّعوة إلى تغيير بنائها ، وإحلال العاميات محلّها ؟ وإذا

تذكّرنا صلّتها ، في الوعي العربيّ الأصليّ ، بالمقدّس ،
 وتحديداً ، بالقرآن - أفلا نرى أنّ في جهلها أو الدعوة إلى تغيير
 بنائها وإحلال العاميات محلّها ، نوعاً من القول بوعيٍ آخر ،
 وهويّة مغايرة ؟

هكذا تتّضح لنا ، بشكلٍ أكثر تعقيداً ، إشكالية الحدائنة ،
 اليوم ، على مستوى اللّغة . فما كان العلامة الأولى على حضور
 العرب ، كيانياً وإبداعياً ، يفسد ويتراجع . فالعربيّ اليوم ،
 بعبارةٍ ثانية ، لا « يعرف » الأساس الأوّل الذي عرف به
 الوجود ، وأسّس حضوره في التّاريخ . لقد فقد جسّ اللّغة ،
 بالمعنى الذي يتحدّث عنه ابن خلدون . وفي ذلك يبدو كأنه
 يجهل ما أعطاه هويّته ، أو يجهل ما هو .

- ٤ -

يبدو ، في ضوء ما قدّمناه ، أنّ الحدائنة في الثقافة العربيّة
 هي مسألة الفكر العربيّ في حوارهِ مع نفسه ومع تاريخيّة المعرفة
 في التراث العربيّ . ولهذا يقتضي النّظر فيها ، النّظر أولاً في بُنى
 الحياة العربيّة ، وبنية الفكر العربيّ . فأن يُسائل الفكر العربيّ
 الحدائنة هو أن يسائل نفسه ، قبل أيّ شيء . فلا يصحّ أن
 تبحّث الحدائنة العربيّة من منظورٍ غربيّ وضمن مُعطيات الحدائنة
 الغربيّة ، وإنما يجب أن تبحّث في أفق الفكر العربيّ - أصولاً
 وتاريخاً ، وضمن معطياته الخاصّة ، وبأدواته المعرفيّة ، وفي
 إطار القضايا التي أثارها أو نتجت عنها .

غير أنّنا منذ أن نقرّر هذه الحقيقة نصطدم بالمأزق الذي

أصبح بفعل استمراره التاريخي، ظاهرةً شبه طبيعية. أصوغ هذا المأزق كما يلي : ثمة نزوعٌ في المجتمع العربي لفصل الدين عن أي شكلٍ من أشكال السُّلطة ، وثمة نزوعٌ سلطوي يري ، على العكس ، أنّ الدين قاعدة الحياة العربية ، ونظامها المعرفي الأكثر كمالاً ، بوصفه وحياً إلهياً ، وأنه لذلك عنصرٌ أوّل لضمان الثبات والاستقرار لنظام السياسة . وفي هذا ترابط السياسة والدين ترابطاً شبه عضوي . ونُدرك هنا أن حرية التساؤل والبحث والاستقصاء في ظلّ نظام يرتكز على هذا الترابط ، أمرٌ مستبعدٌ على نحوٍ قاطع ، خصوصاً في كل ما يتعلّق بالدين ، بِحصرِ المعنى . وهكذا تصبح السياسة ، في الممارسة ، نوعاً من « التسليم » و« الايمان » بالنظام القائم ، كما هو الشأن في الدين ، وإلّا ، فهي تصبح نوعاً من « الخروج » و« الكفر » .

ومما يزيد في إشكالية هذا المأزق أنّ كثيراً من الاتجاهات الفكرية « الحديثة » التي تنزع إلى فصل الدين عن السياسة والسُّلطة ، تقوم على بنية فكرية مُغلقة : فهي ترفض الدين الإلهي ، لكنها تحلّ محله « ديناً » آخر ، وُضعياً .

إنّ هذا المأزق هو النواة التي تتأسس عليها بنية الفكر العربي السائد . فهذا الفكر سواء ما اتصل منه بالنظام السياسي - الثقافي السائد ، أو ما اتصل بمعارضته ، يقوم على الإيمان بأن الحقيقة فيه مُعطاة سلفاً . وهي مُعطاة في نصّ - مرجع ، كاملٍ ونهائي . العقيدة (الدينية ، أو المذهبية الإيديولوجية) بمثابة النصّ الشامل المؤسّس ، والنظام القائم (وبديله المحتمل أي

المعارضة التي تطمح إلى أن تحل محلَّه سلطته الحارسة. والثقافة ، بعامة ، هي النص الناقل المفسر ، والشعر ، بخاصة ، هو النص الذي يبشر ويُعلم ، أو يُفيد ويُمنع . وليست المعرفة إلا انعكاساً مرآتياً لحقائق النص الشامل المؤسس .

الخلل ، في جميع الحالات ، ليس في النص ، وإنما هو في الإنسان الذي لا يفهمه - أو في الانحراف عنه . فهذا النص يتضمن الحقيقة والمعرفة . وبما أنه واحدٌ لا « شريك » له ، فلا بد من أن تكون الحقيقة واحدة ، هي حقيقته ، والمعرفة واحدة ، هي معرفته . ومن هنا كان نصاً - سلطه ، وكانت الحقيقة ، دائماً ، في هذا المنظور ، « داخل » السلطة ، لا « خارجها » . يقول الماوردي ، في هذا الصدد ، ما معناه أن الدين (النص) الذي تزول سلطته ، تنطمس حقيقته . فهناك وحدة بين الحقيقة والسلطة . ولهذا فإن انقسام السلطة (أو تغييرها) يعني انقسام الحقيقة ، (أو تغييرها) . وفي هذا ما يتجاوز تهديد الحقيقة والسلطة إلى تهديد الأمة ذاتها .

طبيعي ، والحالة هذه ، أن يكون هذا النص في نظر أصحابه ، مطلقاً ، لا بديل له ، ولا يقبل النقد ، وأن لا يُسمى ماضياً إلا من حيث نشوؤه الزمني ، فهو البؤرة التي تتلاقى فيها الأزمنة كلها ، بل إن الأزمنة تُقاس به ، ولا يقاس هو بها .

وطبيعي أيضاً أن يكون الانحطاط كامناً في البعد عن هذا النص ، أو عدم الأخذ به ، أو الانحراف عن النهج الذي يرسمه ، وأن تكون النهضة عودةً إليه وتمسكاً به . أو لم تكن

النَهضة ، دائماً ، في الفكر العربي (« القديم » و « الحديث »)
 عودةً إلى النصّ (الدينيّ - النبويّ ، أو نصّ « القائل » ،
 « المعلم ») ؟

هكذا تكتمل صورة الحصار الذي يضربه علينا هذا
 المأزق : إن بنية الفكر العربيّ السائد ، بمنحيه « القديم »
 و « الحديث » يتناقضُ جذرياً مع الحداثة . وهذه البنية الفكرية
 المأزقية نفسها ، تمّ اتصّالنا « الحديث » مع الغرب وحدائته .
 وقد أدّى ذلك إلى أن نتبنّى نوعاً من الحداثة التلقيفية
 الأزيائية ، تتمثل على الصعيد الحياتيّ - العمليّ ، في استيراد
 المصنوعات الحديثة من كلّ نوع ، وتتمثل ، على الصعيد
 الشعريّ ، والفكريّ بعامّة ، في اقتباس أشكال من التعبير
 ترتبط بلغاتٍ تختلف ، بخصوصيّتها وعبقريتها اختلافاً
 جوهرياً ، عن خصوصيّة اللّغة العربيّة وعبقريتها ، وهكذا
 غابت عنّا المبادئ العقلية التي ولّدت الحداثة ، وطمس
 جوهرها : الانخراط في الكشف عن أسرار الطّبيعة ،
 ومجهولات الكون ، عملاً وكتابةً ، لا من أجل عودةٍ ما ، بل
 لمزيدٍ من الكشّف ، ومن السير الباحث المتسائل في أفقٍ مفتوحٍ
 بلا نهاية .

وإذا كانت الحداثة بمظهرها التقنويّ - الآلي تُحيل حياتنا ،
 اليوم ، إلى صحراء من الاستيراد والاستهلاك ، فتتخر الإنسان
 العربيّ من داخل ، وتصرفه عن التّفكير في طاقاته الإبداعية
 الخاصّة ، فإنها ، بمظهرها الكتابيّ ، الشعريّ على الأخصّ ،
 تولّد مفهوماتٍ سطحيّة ، وساذجة لا ترى الحداثة إلّا نوعاً من

التّركيب والتّشكيل اللفظيين ، أو مرآةً تعكس مُشهد الحياة اليوميّة ، أو التقاطاً لهذا الزّيد المتطّير من تَموج الزّمن .

إنّ حدثنا السائدة هي ، في الحالين ، استيهام . وأقصر كلامي هنا على الظاهرة الشعريّة ، فأوجز أوهام حدثها في النقاط التالية :

الوهم الأول هو الزّمنية^(١) . فهناك اتّجاه يرى أنّ الحداثة هي الارتباط المباشر ، اليقِظ باللّحظة الرّاهنة . هكذا يرى أنّ التقاط حركة التّقلب في هذه اللّحظة دليلٌ على حداثة الملتقط . واضحٌ أنّ أصحاب هذا الاتّجاه ينظرون إلى الزّمن على أنه نوعٌ من القفز المتواصل ، التراتبيّ ، بحيث أنّ ما حدث الآن ، متقدّمٌ بالضرورة على ما حدث أمس ، وأنّ ما يحدث غداً متقدّمٌ عليهما معا . وخطأ هذا الاتّجاه هو في أنّه يحوّل الشّعور إلى زمنيّ ، عداً أنه يغفل أمراً جوهرياً هو أنّ الشّعور الأكثر حداثةً صدّرو يصدر عن عمقٍ زمنيّ يتجاوز اللّحظة الرّاهنة ، ويستبقها . فلا يكتسب الشّعور حدثه من مجرد راهنيته ، وإنّما هي خصيصّة تكمن في بنيته ذاتها .

الوهم الثاني هو الاختلاف عن القديم . وأصحاب هذا القول يرون أنّ مجرد الاختلاف عمّا سبق دليلٌ على الحداثة . وهذه نظرة آليّة تُحيل الإبداع إلى لعبة من التضادّ ، شأن القول بالزّمنية . هذه تضادّ الزّمن « القديم » بالزّمن « الجديد » ،

(١) استعيد هنا هذه الأوهام . وكنت قد تحدثت عنها في « بيان الحداثة » . راجع كتابنا : « فاتحة لهايات القرن » ، دار العودة ، بيروت ١٩٨٠ .

وهذه تضاد النَّصِّ بالنَّصِّ . هكذا يصبح الإبداع الشعريّ تموجاً سطحياً ينفي بعضه بعضاً . هذا عدا أنّ النظرة البسيطة إلى نصوص أبي نواس مثلاً، أو النَّفري، ترينا أنّها أكثر حداثة من نصوص كثيرة « مضادة » لشعراء كثيرين يعيشون بيننا .

الوهم الثالث هو المماثلة . ففي رأي بعضهم أنّ الغرب مصدر الحدّثة ، وتبعاً لهذا الرأي ، لا حداثة خارج الشعر الغربيّ ومعاييرهِ ، أي لا حداثة إلا في التّماثل معه . ومن هنا ينشأ وهمٌ معياريّ تصبح فيه مقاييس الحدّثة في الغرب ، المنبثقة عن لغة وتجربة معيّنتين ، مقاييس للغة وتجربة من طبيعة مغايرة . وذلك هو الاستلاب الذاتيّ واللغويّ والشعريّ : ذلك هو الضياع الكامل .

الوهم الرابع هو وهم التّشكيل الثّري . ويرى أصحابه أنّ مجرد الكتابة بالنثر من حيث أنّها تختلف مع الكتابة الوزنيّة القديمة ، وتأتلف وتتماثل مع الكتابة الثّرية في الغرب ، دخول في الحدّثة . ويبالغ بعضهم فيرى أنّ مجرد الكتابة بالوزن تقليدٌ وقدم ، ومجرد الكتابة بالنثر تجديدٌ وحدّثة . وهذا القول هو الوجه المقابل للقول التقليديّ إنّ الوزن هو ، وحده ، الشعر ، والنثر ، أيّا كان ، نقيضٌ للشعر . إنّ هؤلاء لا يؤكّدون على جسد الشعر، وإنما يؤكّدون على لباسه الخارجيّ : لا يُعنون بمادة الشعر ، بل بشكله الوزنيّ أو الثّريّ . غير أنّ الشعر لا يُحدّد بالوزن ، وهو كذلك لا يُحدّد بالنثر . إنّ استخدام الشّكل الوزنيّ ، كمثل استخدام الشّكل الثّري لا يُحقّق بحدّ ذاته

الشعرية ولا الشعر . ونعرف كتابةً بالوزن لا شعر فيها ،
كذلك نعرف اليوم كتابةً بالنثر لا شعر فيها .

الوهم الخامس هو الاستحداث المضموني . ويزعم أصحابه
أن كل نص شعري يتناول إنجازات العصر وقضاياها هو ،
بالضرورة ، نص حديث . وهذا زعمٌ متهافت . فقد يتناول
الشاعر هذه الإنجازات والقضايا من حيث أنه أدركها عقلياً ،
لكنه يقارنها من الناحية الفنية - التعبيرية ، بشكل تقليدي :
يفشل في أن يتمثل شعرياً ما أدركه عقلياً . وهذا مما يبرز
واضحاً في الشعر العربي المعاصر ، منذ شوقي وحافظ ، مروراً
بالرصافي والزهاوي ، حتى وقتنا الحاضر ، كما يفعل الشعراء
الذين يكتبون أفكارهم الإيديولوجية «الحديثة» .

- ٥ -

نشأت شعرية الحدائث العربية في حركة بثلاثة أبعاد : البعد
المدني - الحضري بقيمه ورموزه ، مقابل الصحراء أو البادية ،
وهذا ما أفصح عنه وأرساه ، على نحو فريد شعر أبي نواس .
وبالبعد اللغوي - المجازي ، أو بلاغة المجاز ، مقابل ما تمكن
تسميته بـ « بلاغة الحقيقة » كما تتجلى في الشعر الجاهلي .
وأفصح عن هذا البعد وأرساه ، على نحو فريد أيضاً ، شعر أبي
تمام والكتابة الصوفية . وأخيراً بعد التفاعل مع ثقافات الأخر
غير العربي ، والتشبع بها ، إحاطةً وتمثلاً .

وفي هذا كله ، كانت شعرية الحدائث تتخطى النموذجية
والمرجعية وتتحرك في أفق التوكيد على الغرابة والتفرد ،
والإبداع الباديء ، مما يجدد باستمرار صورة الأشياء ، وعلاقة

الإنسان بها ، ويجدّد أيضاً طرق استخدام اللّغة ، وطرق الكتابة الشعرية . أكرّر هنا أنّه لا بُدّ من أن نضع في قلب هذه الحركة ، بنوع من إعادة اعتبار لما كان مطموساً أو مهملاً ، بعض الكتابات التي أنتجتها التجربة الصّوفية ، وبخاصّة تجربة النَّفّري وأبي حيّان التوحّيدي^(١) .

وقد أثارت شعرية الحدائث نقداً وصل إلى مستوى النُّبذ قاده رجالُ الثّقافة المؤسّسية التقليديّة وأنصار القديم . ويمكن إيجاز مواطن النّقد أو أسبابه في اثنين أساسيين : خروج هذه الشعرية على القيم القديمة (الأصوليّة) ، وهوّماً أدى إلى إطلاق تهمة الشعبوية على أبي نواس ؛ وخروجها على « أصوليّة » التعبير الشعري ، كما تتمثل ، نموذجياً في الشعر القديم ، وهوّماً أدى إلى اتّهام أبي تمام بأنّه « أفسد الشعر العربي »^(٢) .

هكذا نشأت الحدائث الشعرية العربيّة في مناخ أمرين مترابطين : تتمثل النُّبذ الإنسانيّ الحضاريّ الذي أخذ يتأسّس في بغداد ، مع بدايات القرن الثامن . تتمثل وُعيّ وحساسية في

(١) لا أرى مجالاً هنا لاستقصاء خصائص هذه الحدائث ، وتحليلها . يمكن من أراد التوسّع في فهم نظريّ الخاصّة ، أن يرجع إلى كتاباتي في هذا الصدد .

١ - الثابت والمتحول/ تأصيل الأصول ، دار العودة ، الطبعة الثالثة ، بيروت ١٩٨٢ .

٢ - صدمة الحدائث ، دار العودة ، الطبعة الثالثة ، بيروت ١٩٨٢ .

٣ - فاتحة لنهايات القرن ، دار العودة ، بيروت ١٩٨٠ .

٤ - مقدّمة للشعر العربي ، دار العودة ، الطبعة الثالثة ، ١٩٧٩ .

(٢) مما يدعو إلى التأمّل أن هاتين « التهمتين » هما اللتان تطلقان اليوم على الحدائث الشعرية العربيّة ، لكن بتنويح أكثر ضراوة .

آن ، واستخدام اللّغة العربيّة ، شعرياً ، بطرقٍ جديدة تحتضنُ هذا التمثّل وتُفصّح عنه . وقد نشأت بنوعٍ من التّعارض مع « القديم » ، أو تجاوز أشكاله ، وفي الوقت نفسه ، بنوعٍ من التّفاعل مع روافدٍ من خارج هذا القديم ، أي غير عربيّة . وهذا ما تنطق به حركة الحضارة العربيّة - الإسلاميّة ، فهي في أعمق خصائصها ، مزيجٌ تأليفيّ من الجاهليّة والإسلام ، أصلاً وتراثاً ، ومن الآخر - فارس ، واليونان ، والهند - اقتباساً وتفاعلاً ، أي كما كان يشكّل النّاتج الثّقافيّ الإنسانيّ ، الأكثر حضوراً وفاعليّة ، بالإضافة إلى العناصر الأكثر قدماً مما ترسّب في الذاكرة التاريخيّة ، أو الحياتيّة - الاجتماعيّة : العناصر السومرية - البابليّة ، والآرامية - السريانيّة .

وفي هذا أكّدت الفاعليّة الإبداعية العربيّة على أنّ ثقافة شعبٍ ما ، لا تقوم بذاتها ولذاتها في معزلٍ عن ثقافات الشعوب الأخرى ، وإنما هي تأثّرٌ وتأثيرٌ ، أخذٌ وعطاء . وأكّدت في الوقت نفسه أن الشرط الأوّل لهذه الحركة من التّفاعل أن تتسم بالإبداعية والخصوصيّة معاً . وهذا المزيجُ الإبداعيّ الخصوصيّ هو ما نقلته الفاعلية العربيّة الإسلاميّة ، في ذروة نضجه إلى الغرب ، عبر الأندلس .

- ٦ -

هذا السّياق التاريخي يفرض إعادة النّظر في مسيرة الحضارة ومشكلاتها ، في المرحلة الرّاهنة : إعادة النّظر ، انطلاقاً من وعي هذا السّياق بمختلف إشكالاته الدّينية والاجتماعية والسياسية والثّقافية - تلك التي رافقته ، وتلك التي يكشف

عنها . فإعادة النَّظَر بمثل هذا الوعي هي وحدها الجديرة بأن تفتح لنا الأفق الصَّحيح لفهم الذات والآخر على السَّواء ، وتتيح لنا إمكان رؤية جديدة لأنفسنا وللعالم ، وتضيء الطريق التي يجب أن نسلكها في بناء المستقبل . دون ذلك ستظلَّ الحداثة في المجتمع العربي « مجلوبة » ، بنوع من « الحيلة » أو « السَّرقة » ، وسيظلَّ المجتمع العربي يبدو كأنه عربة تتجرَّجُر متروحةً عالقةً بقطار الهيمنة الغربيَّة ، ضائعاً بين اقتباسِ عشوائيّ يَسْتَلب ذاتيته ، وتمسِّكِ عشوائيّ بقيم الماضي التقليديَّة ، يَسْتَلب إبداعيته وحضوره في الواقع الحيّ .

يفترض وعي الدَّات أن نعترف بأنَّ ما أنتجه أسلافنا في مختلف الميادين ليس كلّه قادراً على الإجابة عن مشكلاتنا الرّاهنة ، أو على إفادتنا في تحقيقِ كشفٍ معرفيَّة جديدة . وهذا لا يعني إنكاراً لقيمتهم ودورهم في تاريخيَّة إنتاج المعرفة ، وإنما يعني التَّوكيد على أننا نجابه اليوم قضايا ومشكلاتٍ لم يعرفوها ، ولهذا يتحمَّ علينا أن نقاربا بطرقٍ مغايرة ، خصوصاً في هذا العصر الهائل من انفجار المعرفة . إنَّ بقاءنا في أشكال المعرفة ، وحدودها ، ومقارباتها القديمة ، إنما هو خروجٌ من حاضر المعرفة ، ومن المعرفة ذاتها . فمثل هذا البقاء لا يعني ، بالضرورة ، المحافظة على تراثنا ، أو التمسِّك بأصالتنا . ذلك أنَّ الأصالة ليست نقطةً محدَّدة ، أو موقعاً ثابتاً في الماضي ، لا نقدر أن نثبت هويَّتنا إلَّا بالعودة إليه ، وإنما هي بالأحرى ، الطَّاقة الدائمة في الإنسان والمجتمع على الحركة والتجاوز في اتجاه المستقبل - اتجاه عالمٍ يتمثَّل الماضي ، ويتملِّكه معرفياً ،

فيما يَستشرف مستقبلاً أفضل . إنّ ما ينبغي أن نتمسك به ونحاكيه هو ، بالأحرى ، ذلك اللهب الذي حرّك أسلافنا ، لهب السؤال والبحث والمعرفة ، من أجل أن ننتج ما يكمل نتاجهم ، برؤية جديدة للإنسان والكون ، وبمقارباتٍ معرفيّة جديدة . وهذا يقتضي تفكيك معارفهم ونظراتهم وتمثّلها نقدياً ، بحيث يبدو الجديد كأنه طالعٌ من القديم ، لكنه في الوقت نفسه ، شيءٌ آخر ، مختلفٌ كلياً . وفي هذا سرُّ التواصّل العميق الخلاق بين القديم والحديث .

ويفترض وعي الآخر الغربيّ أن ندرك أنّ التّعارض بين الشرق العربي الإسلامي والغرب الأوروبي - الأميركي ، ليس من طبيعة إنسانية أو فكريّة أو شعريّة ، وإنما هو من طبيعة سياسيّة - إيديولوجيّة ، ولدتها في الأساس ، النزعة الاستعمارية الغربية . ولهذا فإن رفضنا الغرب لا يجوز أن يعني رفضه بإطلاقٍ ، وبوصفه كُلاً ، وإنما يعني أننا نرفضه في بُنيته السياسيّة - الإيديولوجيّة - الاستعمارية . ولهذا حين نرفض آليته التّقنيّة لا يعني أننا نرفض التّقنيّة في المطلق ، أو نرفض المبادئ العقلية التي أدّت إلى ابتكارها ، وإنما يعني أننا نرفض نهج الغرب في استخدامها ، لفرضها علينا ، واستتباعنا ، وتحويلنا إلى مجرّد مستهلكين ، وتحويل بلداننا إلى مجرّد أسواق . أما طاقته الإبداعية في ذاتها ، وإبداعاته الفكرية ، فيمكن أن نفيد منها ، أو نتحاور ونتفاعل معها بخصوصيتنا الحضارية ، كما فعل هو نفسه ، في تفاعله مع نتاجنا الحضاريّ ، سابقاً . ولهذا يفترض وعي الآخر الغربيّ أنّ نتاجه ليس كلّه خالياً من

الحقّ ، وأنّ فيه كثيراً مما يفيدنا ، لا في تفهّم مشكلاتنا وحسب ، وإنما في إنتاج المعرفة أيضاً .

دون هذا الوعي ، قد ينقلب تعارضنا السياسي - الإيديولوجي مع الآخر الغربي ، إلى تعارض إنساني - ثقافي وحضاري . وتكشف إرادة الوصول إلى ترسيخ هذا التعارض الأخير ، سواء جاءت من جهة الغرب أو من جهة الشرق العربيّ - الإسلاميّ ، قُصدًا أو عفواً ، عن إرادة أخرى ، خصوصاً في عصرنا الرّاهن ، هي توكيد مقولة « التّفوق الغربيّ » ، أي توكيد الثنائية الزائفة : غرب متحضّر ، وشرق عربيّ إسلاميّ متخلف . وأقول زائفة لأنها تستند إلى معيار سطحيّ - معيار التّفنية الآليّة ، ولأنه لم يعد هناك « غربٌ » أو « شرقٌ » ، يشكل كلّ منهما ، وحدة كلّية قائمة بذاتها . كلاهما متعدّد ، متنوّع : في الغرب أنواع كثيرة من الغرب أكثر انحطاطاً من أي انحطاط عربيّ إسلاميّ ، وفي الشرق العربيّ الإسلاميّ أنواع كثيرة من الشرق أكثر تقدّماً من أيّ تقدّم عربيّ .

نلاحظ في أفق هذا الوعي أنّ العالم كلّهُ ، اليوم ، يعيش في مُناخ حضاريّ كونيّة واحدة ، لكن بخصوصيّات ، واضحة أو غامضة ، تبعاً لدرجة الحضور الخلاق عند كلّ شعب . ومعنى ذلك أن الحدائث هي ، بدورها ، مناخ أفكار وأشكال كونيّة ، وليست حالة خاصّة بشعبٍ دون آخر . وإذا كان ثمة تفاوت بين الشرق العربيّ الإسلاميّ والغرب الأوروبيّ - الأميركيّ ، في ممارسة الحدائث ، فإنّه تفاوت كميّ في الدّرجة الأولى ، أو هو

تفاوتٌ يوَلِّدُه « العلم » بحصر المعنى . وفي العلم نجد الخاصية الأولى للحدثة في الغرب ، ونجد خصوصية الغرب إزاء الشرق . فهذا العلم قطعة معرفية كاملة مع العالم القديم ، وبخاصة في أبعاده الدينية - الغيبية . إنه المجال الذي يتقدم فيه الفكر ، باطراد ودون توقف . انه اليوم أكثر تقدماً منه بالأمس ، وسيكون غداً أكثر تقدماً منه اليوم . والحقائق التي يقدمها ليست كالحقائق التي تقدمها الفلسفة أو الفنون ، وإنما هي حقائق يقبلها الجميع بالضرورة ، لأنها برهانية ، نظرياً وعملياً . فممارسة العلم هي ، بالضرورة ، تقدم .

والعلم نظامٌ معرفي ينقد نفسه باستمرار ، ويتجاوز ما ينجزه باستمرار . ولا تنطبق عليه ، أو تدخل في مجاله مفهومات الجحود أو التراجع . إنه تقدم متواصل ، لأنه سؤال وبحث متواصلان .

ومن هنا كان تجاوز الماضي ، بل محوه ، في السير العلمي أمراً بديهياً . فماضي العلم هو الخطأ ، من حيث أن التعويل في العلم ليس على ما مضى ، بل على ما يأتي . ولذلك فإن العلم الغربي ، بحدوسه وبتأثيره التطبيقية ، هو الحدث الأكثر ثورية في تاريخ الإنسان .

لكن ، ما مضمون ثورة العلم هذه ، من الناحية النظرية ، بالنسبة لنا خصوصاً نحن العرب ؟ أوجز هذا المضمون في النقاط الأربع التالية :

أولاً - إن العلم يغير الوعي الإنساني ، إذ يُؤَلِّد فيه قبولاً جديداً لحقائق مذهلة ، لكن لا يمكن دحضها - وذلك بتأثير

منهجية ، وبتأثير فكرة التقدم التي فرضها كأنها بدهاة مطلقة .

ثانياً - لا يعرف السؤال العلمي أي قيد أو عائق ، ولا يقبل أن يغلق أمامه أي ميدان . وهو يبحث ، ولا يأبه لما ينتج عن بحثه ، سواء في الأفكار ، أو في الأخلاق ، أو في التقاليد - أو في مختلف مظاهر الحياة ، الأخرى .

ثالثاً - إن العلم يغيّر النظرة إلى الماضي تغييراً كلياً . فالماضي ، في عين العلم ، ليس خطأ وحسب ، وإنما هو جهل أيضاً . وما تبقى فيه مما لا يقدر أن يصمد أمام الامتحان العلمي ، فإنه ساقط لا محالة .

رابعاً - إن العلم يجعل الإنسان قابلاً لفكرة مجيء مستقبل يختلف جذرياً عن كل ما عرفه الإنسان سابقاً : ومن هنا يجعله قابلاً لفكرة نهاية الماضي . ومهما حاول الإنسان أن يرفض العلم ، نظرة وتقنية ، فان محاولته فاشلة حتماً . وها هو اليوم الرمز الأول للاختراع والقوة والهيمنة والكشوف . وها هي الصناعة والآلة تنتشر جنباً إلى جنب مع أعرق التقاليد ، وفي المجتمعات الأكثر تحللاً . فالتقدم العلمي - التقني واقع كوني ، لا يمكن تجاهله ، ولا الاحتماء منه . وها هو شيئاً فشيئاً يقبع في فكرنا ووعينا ، ويفزو الحياة - ويعلن انهيار العالم القديم .

لقد تأثرنا كثيراً (أقصرُ كلامي هنا على تجربة الحدائة الشعرية وحدها)، بأفق العلم، وبالثقافة التي نشأت في مناخه . ولكي أكون أكثر دقة ، أقول إننا تأثرنا بوعينا العقلي وشعورنا ، غير أن لا شعورنا كان مليشاً ، ولا يزال بأشياء أخرى تفلت من إطار العقلانية العلمية . وكنا ، ولا نزال ،

نصطدم بهذه المفارقة التي أشرت إليها : لماذا يهجم المجتمع العربي على الجانب التقني من العلم ، ويرفض مبادئه العقلية ؟ كان الوعي العلمي يولد فينا القلق والتمزق ، في حين كان لا شعورنا يولد فينا اليقين والطمأنينة . وكنا نرى أن العلم ربح على صعيد التقدم في الخارج ، لكنه خسارة على صعيد التقدم في الداخل - في العالم الانساني الحميم . هكذا كان وعي العلم يوجهنا بقوة نحو المستقبل ، فيما كانت أعماقنا تتبع طريقاً ما ، نحو ماضٍ ما ، أكثر إنسانية ودفئاً .

وفي هذا المناخ بدأنا نتساءل - ونطرح أسئلتنا الفنية على العلم . مثلاً ، ماذا يعني التقدم في الشعر والفن ؟ لا شيء . ان فكرة التقدم جزء أساسي في بنية العلم ، ولكنها منفصلة تماماً عن الابداع الفني . ها هنا إذن نجد ما يناقض العلم (التقدم) ، دون أن نصف هذه المناقضة بأنها تخلف . وأخذنا نستنتج أن التقدم العلمي ليس هو التقدم كله ، وأنه أذن ليس معياراً ، وان هناك تقدماً من نوع آخر ومن مستوى آخر ، أقرب إلى الانسان وأكثر إفصاحاً عن دُخيلاته وكيونته .

بل أخذنا نرى أن جمالية هذا العصر الذي نعيش فيه ، يحركها ويؤسس لها فكر مناوئء للعلم في جانبه الآلي - التقني ، بخاصة ، وهو فكر يضفي على بعض العناصر والظواهر في الماضي صفات الحدائث الأكثر إنسانية وعظمة . خصوصاً أن التقنية تؤدي ، بتشابه تطبيقاتها ، إلى التماثل والتشابه مما يعطي للحياة بعد الآلة نفسها - بينما تؤكد الشعر والفن على التمايز ، والتغاير ، والاختلاف - مما يعطي للحياة بعد الحركة ،

والتفجر ، والتغير .

هكذا انقسم كياننا إلى نصفين : وعينا العقلي إلى جانب العلم (المستقبل) ، واعمقنا الى جانب الفن (الماضي) - فكأننا كنا نحبي ما يهمله العلم ، أو لا يأبه له - أو يحاول أن يميته . وكان هذا الانقسام نوعاً من الصراع بين الضرورة والحرية ، أي بين العلم والفن .

في أفق هذا الصراع ، ووعيه ، صرت أرى (وأحدث هنا عن تجربتي وحدها ولا ألزم بما أقوله أحداً غيري) ما يناقض الشعر في كل ميل لاختضاع الابداع الشعري للقاعدة العلمية ، العقلانية : المستقبل ، قبل كل شيء . صرت أبحث عن طرق مغايرة لا تنفي هاجس المستقبل ، ولا تنفي الماضي باطلاق : طرق تحتضن ، على العكس ، ماضياً ما - الأسطورة ، الصوفية ، العناصر السحرية واللاعقلانية ، الأقاليم الغامضة في الذات ، وذلك من أجل أن أبتعد عن عقلانية العلم الباردة ، وتطلعاً الى الكشف عن حقائق أسمى ، إنسانياً ، وأعمق من حقائق العلم . ولم تكن هذه عودة ماضوية ، كما فسّرها بعضهم ، وإنما هي نوع من الاستبصار في كلية الكيان الإنساني ، والإحاطة به ، بدءاً من وجوده في عمق أعماقه ، وفي وحدته ، وحقيقته الأولى ، وبساطته - حيث يجيأ مباشرة مع الأرض ، ويتحدث معها بلغة في مستوى الحاسة والبشرة ، وفي مستوى الصراخ والغريزة والجنس . وهي ، إلى ذلك ، سيرٌ يعاكس الطريق العقلانية المباشرة ، الواضحة ، وانخراط في الغامض ، المرعب ، الذي يفلت من قبضة العلم وعقلانيته ،

حيث الابداع العظيم يؤسس فوق الهاوية : هاوية الالمحدود ،
وغير المحدث .

هكذا كان هذا السير إعادة اكتشاف ، أو محاولة لايجاد
نقطة انطلاق لاستكشاف امكانيات نزعة انسانية جديدة .
وكنت أرى في الأسطورة بخاصة ، ما يُتيح لي هذا المنظور
اللازماني الذي أنظر به إلى الوضع الإنساني، وما يعمق الشعور
بالتواصل والاتحاد مع البشر ، الحضور الدائم . وكنت أرى في
استخدامها ما يمكنني من السفر في الخيالات الأولى ، والحوافز
الأولى والأسئلة الأولى، والإبداعات الأولى .

هكذا أخذت أتجه في طريق تناقض الطريق العلمية ،
بوصفها تقنية محضة ، وتناقض العقلانية التي تؤسس لها ، أو
تصدر عنها. وأخذ معنى «التقدم» يتغير في وعيي . صرت أعني
شيئاً فشيئاً أن جوهر التقدم إنساني - أي أنه نوعي وليس كمياً .
فذلك الغربي الذي يعيش ، مثلاً ، بين الحاسبة الألكترونية
والمركبة الفضائية ليس أكثر تقدماً ، بالمعنى الإنساني العميق ،
من هذا الفلاح العربي الذي يعيش بين الشجرة والبقرة .

وتبعاً لذلك ، صرت أكثر ميلاً إلى القول بأن تقدم
المجتمع ، بوصفه كُلاً ، لا يتمثل في مجرد تحديث بنائه
الاقتصادية والاجتماعية ، وإنما يتمثل أساسياً في تحرير الانسان
ذاته - في تحرير المكبوت الهائل ، فيما تحت هذه البنى، وفيما
وراءها ، بحيث يصبح الانسان ، في انعقائه وتفتحه
الأقصىين ، المدار والغاية .
لقد وضعت العقلانية التقنية ، ولنقل : الحداثوية -

وضعت الانسان داخل منظومة « آلية » مغلقة . تحوّرتّه حول وجوده المادي المباشر ، موجّهة طاقاته كلها للسيطرة على العالم الخارجي ، ومن ضمنه امتلاك الآخر ، واستغلاله ، مهمة عالمه الداخلي ، وابعاده الحميمة ، وصبواته ، وما يتموج في هذا كله من الرغبات والحاجات . هكذا خانتّه ، فيما تزعم أنها وحدها الوفية له .

فالإنسان متعالٍ وليس في هذه التقنية الحداثوية غير مادية الالتصاق بالشيء المصنوع ، وبالكَمّ : إنها إذن لا تحيط بالموجود كله ، ولا تستجيب إلا لجزء يسير منه . والانسان ، فوق ذلك ، لا يحده الكَمّ ، ولا يتحدد بالكَمّ .

هكذا ، أخذ الشعر يبدو لي ، أكثر فأكثر ، انه الطاقة الأولى التي تتيح للإنسان أن يكسر قيود التقنية الحداثوية ، وعقلانيّتها الآلية . ولئن كانت التقنية العلاقة التي يقيمها الإنسان مع الطبيعة ، عبر العقلنة العلمية ، فإن الشعر هو العلاقة التي يقيمها الإنسان مع الإنسان ، أي مع ماهيته الخاصة ، عبر الطبيعة . ولهذا ، حين يخلو التاريخ من الشعر ، بالمعنى الابداعي - الفني الواسع ، فإنه يخلو من البعد الإنساني الحقيقي . ومن هنا كان الشعر ، بمعناه هذا ، اكثر من وسيلة أو أداة ، كما هي التقنية : إنه ، بالاحرى ، طبيعة كاللغة نفسها ، فهو ليس مرحلة في تاريخ الوعي الإنساني ، وإنما هو عنصر في بنية هذا الوعي .

صرت ، في هذا المنظور ، أرى أن التقنية الحداثوية تفقدنا ، بوثوقيتها الآلية المتكررة ، معنى المستقبل ذاته ، بعد

أن قتلت فينا معنى الطبيعة . وأرى أن المستقبل لم يعد ذلك الشيء المجهول المنتظر الذي نترقبه بأمل وفرح ، بل أصبح على العكس ، يبدو كأنه ماضٍ نكرهه آلياً . ومن هنا أخذت بعض أشكال القديم تبدو لي ، ازاء الأشكال التقنية الحداثوية ، المتكررة ، عجيبة وأخاذة ، وأخذ الماضي - في أبعاده المكبوتة على الأخص ، يبدو ساحراً وغرائبياً . هكذا ، أخذت أشعر أننا في حاجة عميقة إلى ما يتجاوز التقنية - نحو تلك الأبعاد المنظمة في ذاكرة الانسان الحيوية ، ونحو ذلك الغيب الذي يظل ، مهما تعمقنا فيه ومهما استنبشناه - يظل غيباً . وهنا بعض مما يفعلُه الشعر : يبقى الانسان مفتوحاً ، فيما وراء الظاهر التقنوي العقلاني ، على الغيب - الباطن ، على المجهول اللانمائي - دائماً على عتبة ما يأتي : في تلك النقطة الزمنية - اللازمنية ، حيث يكون الشعر جسراً يصل بين ما كان ، وما هو هنا والآن ، وما يكون غداً - في حركة شاملة تتخطى الية التقدم التقنوي ، الحياضية ، الأعمى ، وتحتضن المجهول المتحرك .

ومن هنا أخذ يبدو لي أن الحداثة الشعرية تأرخت ، أي أنها دخلت في التاريخ وصارت جزءاً منه . وهذا يعني أن المفهوم الذي أفضح عنها ، أصبح « قديماً » . ربما يكون الكتاب الأكثر ضرورة والحاحاً ، اليوم ، هو الكتاب الذي يؤرخ للحداثة في الشعر العربي ، منذ القرن الثاني الهجري (القرن الثامن الميلادي) حتى منتصف القرن العشرين .

ان يكون مفهوم الحداثة أصبح « قديماً » أمر يعني أن

الحدائثة ، بصفتها أساساً ، مفهوماً يعارض « القديم » ، قد انتهت . فالحديث ، شعرياً لم يعد نقيضاً للقديم ، شعرياً . ولم يكن ، في الأساس ، نقيضاً . جبران « الحديث » والسياب « الحديث » يجلسان في بيت شعري واحد ، مع امرئ القيس وطرقة « القديمين » ومع أبي نواس وأبي تمام اللذين كانا حديثين (محدثين) بالقياس الى القديم الجاهلي ، وهما اليوم « قديمان » ، بالقياس إلى الزمن التاريخي . هؤلاء جميعاً ينصهرون ، فيما وراء « الحدائثة » و« القدم » في بؤرة الإبداع الشعري الواحد ، في ما أسميه الكل الشعري الأصلي العربي أو ما أسميه ، من منظورٍ تاريخي ، بـ « الحدائثة الثانية » .

ماذا كان يعني « الحديث » النواصي ، أو الأبي تمامي ؟ كان يعني أمرين : التجديد ، لا لنفي القديم الجاهلي ، بل لإثبات الحياة المتجددة . والإنتظام الفني - الفكري في النسق الجمالي الذي كشف عنه هذا التجديد ، على صعيدي النظر والتعبير معاً .

« الحديث » الشعري منذ بدايات هذا القرن ، وانتهاءً بمجلة « شعر » ، إنما هو انضاج ، وتوسيع ، وتعميق ، بحيث كشفت أبعاد حدائثة لم تكن معروفة ، أدت إلى أن يعاد النظر في تحديد معنى الشعر بالذات : وتلك هي ذروة الإنجاز الذي حققته التجربة الشعرية في مجلة « شعر » ، على الصعيد النظري ، خصوصاً . بالإضافة إلى نتاج شعري عيني فرض طريقة جديدة في مقارنة الشعر ، وفي فهمه وفي تقويمه .

وما يقال ، اليوم ، إنما هو انتظام واستمرار في الأفق الذي أسست له مجلة « شعر » .

الانتظام والاستمرار يؤكدان ، من مستوى آخر ، أن الحدائث الشعرية العربية ، أصبحت جزءاً من التاريخ ، وأنها ، بوصفها مفهوماً أصبحت « قديمة » . إذ ليس في الانتظام والاستمرار أية إضافة يمكن وصفها بأنها جذرية ، لكي يمكن القول إن « المفهوم » تغير ، أو إننا أمام مفهوم آخر للشعر ، وللحدائث الشعرية .

غير أننا ، كما رأينا طغياناً للزي الشعري بعد أبي نواس وأبي تمام - أي طغياناً تشكلياً وشكلياً ، نرى اليوم ، كذلك ، طغياناً للزي . ومع أن الزي موقف يرافق الحدائث ، دائماً ، ويعرّش عليها ، فانه في الوقت نفسه منهج وتقنية يفرضها عالم الصناعة ، العالم الذي تتزايد هيمنته عندنا وفي العالم كله . والانبهار بالزي سمة أساسية لدى الأجيال الفتية في العالم كله ، تكشف عن رغبتها في توكيد القطيعة بينها وبين الأبوّة - أو الماضي الذي يبدو لها ، في حركية الحياة الحديثة الجائحة ، وعبر المؤسس الموروث الثابت ، انه جامد ولا يستجيب لما تطمح إليه .

وخاصية الزي هي ، في الدرجة الأولى ، خاصية صناعية ، أعني أنها عابرة زائلة كأى شيء صناعي ، وهي ، في الدرجة الثانية ، خاصية تنافٍ: الزي اليوم أفضل من الزي بالأمس . وفي حين يكون الطبيعي خروجاً من الذات في سبيل مزيد من التعمق فيها وفي العودة إليها ، يكون الصناعي الأزيائي خروجاً

من الذات لكن كمثل ورقة تقلبها ريح الوقت . الأول يحتضن الأزمنة كلها ، أما الثاني فيتهج بانزلاقه الدائم على سطح اللحظة الحاضرة . ومن هنا يبدو الصناعي ، بوصفه زياً أو هاجساً شكلياً ، كأنه يدخل في الماضي ، لحظة ولادته . فالزري ، سلفاً ، « قديم » .

من هنا كذلك بدأ يبدو لي أنّ الحدائث زمانية ولا زمانية في آن : زمانية لأنها متأصلة في حركية التاريخ ، في ابداعية الانسان ، متواصلة في تطلعه وتجاوزه . ولا زمانية لأنها رؤيا تحتضن الأزمنة كلها ، ولا تتأرخ بمجرد التأريخ السردى ، شأن الوقائع والأحداث : إنها عمودية ، وسيرها الأفقي ليس إلا الصورة الظاهرة لبطنها العميق . إنها بعبارة ثانية ، ليست صيرورة اللغة وحسب ، وإنما هي كذلك وجودها . ذلك أن الحدائث الشعرية في لغة ما هي أولاً حدائث هذه اللغة ذاتها . فقبل أن تكون « حديثاً » في الشعر أو « قديماً » يجب أولاً أن تكون شاعراً . ولا تكون شاعراً في لغة ما ، إلا إذا شعرت وكتبت كأنك أنت هي ، وهي أنت . وبما أن اللغة قيمة صوتية ، موسيقية اجتماعية ، فإن لها تاريخاً وماضياً . لذلك لا تمكن الحدائث الشعرية فيها ، في معزل عن معرفة تاريخها وماضيها . ولا يمكن ، بالتالي ، أن تكون للغة الحدائث قيمة ، خارج قيمة اللغة وتاريخيتها الابداعية . فتأسيس قيمة فنية جديدة في لغة ما يستند أولاً على معرفة تاريخ القيمة في هذه اللغة ، وعلى استيعابها وتمثلها ، بشكل كامل وشامل .

إن الفرق أو الاختلاف الفني الذي تؤسسه الحدائث الشعرية

في لغة ما ، يعرف تحديدا ضمن سياق فنية هذه اللغة . وليس التعارض هنا إلا نوعاً من الائتلاف . الحدائنة والقدم الشعريان وجهان للغة الواحدة ، والابداعية الواحدة ، في سياق الفنية اللغوية . فالحدائنة في اللغة العربية ، مثلاً ، هي مهها كانت مغرقة في قطيعتها الظاهرية ، الشكلية ، حدائنة عربية ، أعني أن فهمها وتقويمها لا يتمان في سياق الحدائنة الفرنسية أو الانكليزية ومعاييرها ، بل في سياق الابداعية العربية ، ومعايير اللغة الابداعية العربية .

- ٧ -

أحتتم الآن ، فأطرح بعض التأمّلات التي أرى أنها تصلح إطاراً لفهم الحدائنة الشعرية العربية ، وخصوصية شعريتها . وأودّ أولاً أن أؤكد على أن الحدائنة لا تقتضي أو تتضمن حرية الفكر وحده ، وإنما تقتضي وتتضمن حرية الجسد أيضاً . إنها انفجار المكبوت وتحرّره . فإن يفكّر العربيّ ، حقاً ، تفكيراً حديثاً ، وأن يكتب كتابةً حديثة ، أمران يعنيان أولياً أن يفكّر في ما لم يفكّر فيه حتى الآن ، وأن يكتب ما لم يكتب حتى الآن : ذلك المكبوت الضخم المتواصل - دينياً وثقافياً ، فردياً واجتماعياً ، نفسياً وجسدياً . وهذا يعني أنّ الحدائنة انخراط في التاريخ ، وأنها كتابة توضع هذا التاريخ موضع تساؤل مستمر ، وتضع الكتابة نفسها موضع تساؤل مستمر ، وذلك ضمن حركة دائمة من استكشاف طاقات اللغة ، واستقصاء أبعاد التجربة . وبما أن اللغة العربية والمجتمع العربي ليسا نباتين فطريين ، بل إنّ لهما تاريخاً عريقاً طويلاً ، وبما أن الحدائنة العربية

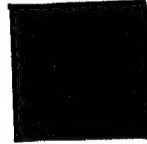
تتمّ بهما وفيهما ، فإن معرفة « قديميها » بأصوله وتغييراته ومشكلاته ، خصوصاً ما يتعلق بأسرار اللّغة وعبقريّتها ، جزء جوهريّ من معرفة « الحدائث » . فأن يكون الشاعر العربيّ حديثاً هو أن تتلأ لأ كتابته كأنها لهبٌ طالعٌ من نار القديم ، وكأنها في الوقت نفسه نارٌ أخرى .

وإذ تتأسس الحدائث الشعريّة العربيّة ، في بعض جوانبها ، على تحرير المكبوت - أي على الرّغبة ، وكل ما يزلزل القيم والمعايير الكابته ، ويتخطّأها ، فإن مفهومات : « الأصالة » ، و« الجذور » ، و« التراث » ، و« الانبعث » ، و« الهوية » ، و« الخصوصية » ، ومثيلاتها ، تتخذ معاني مختلفة ، ودلالاتٍ مختلفة . وبدلاً من مفهومات : المترابط المتسلسل ، الواحد المكتمل ، المنتهي ، تبرز مفهومات : المنقطع ، المتشابك ، الكثير ، المتحوّل ، اللّامنتهي . ومعنى ذلك أن العلاقة بين الكلمات والأشياء متحوّلة أبداً ، أي أن بين الكلمات والأشياء فراغاً دائماً لا يملؤه القول . وهذا الفراغ الذي لا يمتلئ يعني أنّ السّؤال : « ما المعرفة ؟ » ، أو « ما الحقيقة ؟ » ، أو « ما الشعر ؟ » ، يبقى سؤالاً مفتوحاً ، ويعني أن المعرفة لا تكتمل ، وأن الحقيقة بحث دائم .

وجوهر ذلك أن الحدائث تكون رؤية إبداعية ، بالمعنى الشّامل ، أولاً تكون إلّا زياً . ومنذ أن يُولّد الزيّ ، يشيخ . غير أن الإبداع لا عمّر له . لذلك ، ليست كلّ حدائث إبداعاً ، أما الإبداع فهو ، أبدياً ، حديث .

مؤلفات الدكتور أدونيس

- * كتاب الحصار
- * سياسة الشعر
- * الشعرية العربية
- * بدر شاكر السياب
- * اختارها وقدم لها أدونيس
- * احتفاء بالأشياء الغامضة الواضحة
- * قصائد أولى
- * أوراق في الريح
- * أغاني مهيار الدمشقي
- * كتاب التحولات والهجرة
- * في أقاليم الليل والنهار
- * المسرح والمرايا
- * هذا هو اسمي
- (وقت بين الرماد والورد)
- * مفرد بصيغة الجمع
- * المطابقات والأوائل



تصميم الغلاف: فصيح كيسو